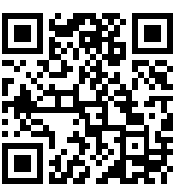
This is a reproduction of a library book that was digitized by Google as part of an ongoing effort to preserve the information in books and make it universally accessible.

Google™ books

https://books.google.com



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

838
.R91870
B18

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Neujahrsblätter der Literarischen Gesellschaft Bern
Der neuen Folge erstes Heft

838
R91840
B18

Der Minnesänger Graf Rudolf von Fenis-Neuenburg

Eine literarhistorische Untersuchung

von

Dr. Ernst Baldinger

Bern / Verlag A. Francke A. G. / 1923

Digitized by Google

Digitized by Google

Neujahrsblätter der Literarischen Gesellschaft Bern
Der neuen Folge erstes Heft

Der Minnesänger Graf Rudolf von Fenis-Neuenburg

Eine literarhistorische Untersuchung
von
Dr. Ernst Baldinger

Bern / Verlag A. Francke A. G. / 1923

Digitized by Google

838
R91840
B18

Digitized by Google

Reinmar v.
Hadlaub
11-3-48
64219

VORWORT.

Als im Winter 1870/71 die deutschen Heere Paris belagerten und die neuaufgestellten Armeen der französischen Republik die tapfer widerstehende Hauptstadt zu entsetzen suchten, hielt in der altberühmten Universität an den Ufern der Seine der junge Literarhistoriker Gaston Paris einen Vortrag, in dem er ausführte, dass die Wissenschaft nicht behindert werden dürfe durch die Schranken der Nationalität, dass ihr Zweck, die Erforschung der Wahrheit, nicht unterzuordnen sei der politischen Selbstsucht der Völker.

Die Erinnerung an das mutige Bekenntnis eines französischen Gelehrten, das dieser in schwerster Stunde ablegte, wurde in mir wachgerufen durch die im Herbst 1914, am Anfange des Weltkrieges, entstandene Fehde zwischen den Vertretern der Wissenschaft und wieder durch meine Beschäftigung mit den Liedern des gräflichen Minnesängers, der als deutschschweizerischer Edelmann, als Herr wahrscheinlich sowohl alemannischer wie romanischer Untertanen, als nachbarlicher Nutzniesser französischen Geisteslebens schon vor mehr als 700 Jahren an seinem Teil in bescheidenem Masse bewies, dass das deutsche und das französische Volk wirklich zu einem friedlicheren Wettkampfe berufen sind als zu dem der Waffen, dass die gegenseitige Beeinflussung, Durchdringung und Versöhnung der germanischen und romanischen Kultur nirgends leichter und natürlicher ist als hierzulande an der Peripherie deutschen und französischen Lebens. Den Zweck dieser Studie bildet die Darstellung des dichterischen Charakters des Grafen von Neuenburg, die Veranschaulichung des Wesens und des Verlaufs wissenschaftlicher Forschung und die Klarlegung der friedlichen Wechselwirkung zweier Völker, aufgezeigt an einem kleinen Ausschnitte der Literaturgeschichte unseres Landes.

Die Arbeit ist erwachsen aus einer akademischen Antrittsvorlesung. Ihre Ausführlichkeit bedarf vielleicht einiger Erklärungen. Seitdem Bartsch 1886 sein bedeutendes Werk über die „Schweizer Minnesänger" vollendete, erschien keine grössere Studie mehr über Rudolf von Neuenburg. Es war deshalb nicht unangebracht, in einer Sonderuntersuchung die Ergebnisse der älteren Arbeiten und die seit einem Menschenalter gemachten Fortschritte der Wissenschaft zusammenzufassen. Die Quellen glaube ich vollständig erfasst zu haben; besonders verpflichtet bin ich der Untersuchung Burdachs über „Reinmar den Alten und Walter von der Vogelweide", Bartschs „Schweizer Minnesängern" und Vogts Neubearbeitung von „Minnesangs Frühling". Ferner berücksichtigte ich auch die zahlreichen Beiträge über geschichtliche und heraldische Fragen, die von Forschern französischer Zunge beigesteuert wurden, aber nicht

FBW

Digitized by Google

in allen bisherigen Arbeiten die gebührende Beachtung gefunden zu haben scheinen. Der Umstand, dass der dieser Studie zugrunde liegende Vortrag auf französischem Sprachgebiete gehalten wurde, mag die ausgedehnte Einleitung entschuldigen, der ortsgeschichtliche Charakter eines Teils der Arbeit hinwiederum die breite Darstellung der verschiedenen Ansichten über die Genealogie des Hauses Neuenburg und die Person des Dichters, die Bedeutung der Lieder Rudolfs für die Erforschung der mittelhochdeutschen Verskunst endlich den Überblick über die im Verlauf eines Jahrhunderts aufgetauchten Ansichten über dieses Gebiet der Dichtung.

Die Drucklegung wurde leider durch die im Gefolge des Weltkrieges eingetretenen allgemeinen Schwierigkeiten aussergewöhnlich verzögert. Die Beigabe der Bilder wäre wohl für jedermann eine schätzbare Bereicherung der Arbeit gewesen, erwies sich aber unter den heutigen wirtschaftlichen Verhältnissen als unmöglich.

Zum Schlusse bleibt mir noch die angenehme Pflicht zu erfüllen, meinen Dank allen denen abzustatten, die mir bei meiner Arbeit behülflich waren, vor allem Herrn Jean Grellet (Peseux bei Neuchâtel), einem der besten Kenner vaterländischer Vorzeit, den nun mein Gruss nicht mehr unter den Lebenden antrifft, ferner Herrn Prof. F. Vetter (Bern), Herrn Prof. S. Singer (Bern), Herrn Prof. Dr. Giulio Bertoni (Freiburg i. Ü.), Herrn Prof. Dr. Jakob Jud (Zürich), Herrn Dr. Paul Herzog (Zürich), dann der Bibliothèque de ville de Neuchâtel, dem Musée historique de Neuchâtel, der Stadtbibliothek in Bern, der schweizerischen Landesbibliothek in Bern, der Zentralbibliothek in Zürich, den Verlagsbuchhandlungen A. Francke in Bern und S. Hirzel in Leipzig, dieser besonders für die gütige Erlaubnis zum Abdrucke der Lieder aus „Minnesangs Frühling."

Bern, im Januar 1923.

Der Verfasser.

Digitized by Google

Inhaltsverzeichnis

Seite

Vorwort III
Inhaltsverzeichnis V
Literatur-Angaben VII
Erklärung der Abkürzungen XI

I. **Entwicklung und Wesen der ritterlichen Gesellschaft** 1
Geschichtliche Lage. Rittertum. Die Frau als gesellschaftliches Wesen. Französische Einflüsse. Minne und Frauendienst.

II. **Der Minnesang** 3
Altheimischer und romanisch beeinflusster Minnesang.

III. **Die Person des Dichters** 6
Stammbaum der Herren und Grafen von Fenis-Neuenburg. Die Westschweiz im 12. Jahrhundert. Burg Fenis. Name Hasenburg. Geschichtliche Lage. Geschlecht Fenis. Ursprung. Stadt Neuenburg. Herrschaft Fenis-Ergenzach-Neuenburg. Grafen von Neuenburg. Ulrich II., Berta, Rudolf I., Rudolf II., Rudolf III., Rudolf IV. — Der Dichter. Verschiedene Ansichten: Bodmer, von der Hagen, Guillaume, Bartsch. Wahrscheinlich Rudolf II. Lebensgeschichtliche Angaben. Gräfin Comitissa. Trennung des Hauses Fenis: Linien von Neuenburg und Ergenzach usw. Rudolf I. von Neuenburg-Nidau. Lebensgeschichtliche Angaben. Verschiedene Ansichten: Siegfried Pfaff, Paul, Bartsch, Jean Grellet, Vogt. Rudolf II. wahrscheinlicher als Rudolf von Nidau. — Schicksale des Hauses Fenis und der Grafschaft Neuenburg.

IV. **Das Grabmal der Grafen von Neuenburg** 22
Zeit und Anlass der Errichtung. Teile. Schicksale. Bezeichnung der Personen unsicher. Darstellung. Farbengebung. Jetziger Zustand. Kunstwert.

V. **Die Bilder der Liederhandschriften** 25
Miniaturen der Handschriften B und C. Bedeutung. Bild und Text. Typus des Bildes: d e r Minnedichter. Verhältnis der Miniaturen von B und C. Vergleich. Vorlage. — Das Wappen. Bedeutung. Farbenwechsel im Hause Neuenburg. Heraldische Quellenwerke. Entwicklung des Wappens. Schicksale. Urteile. Helm und Helmzier.

VI. **Fortleben des Dichters** 34
Erwähnung bei den Minnesängern Marner und Reinmar von Brennenberg.

VII. **Die Ueberlieferung der Lieder** 34
Die Handschriften C und B; A, E, F. — Ein namenloses Lied aus der Schule Walters von der Vogelweide; Vergleich mit denen Rudolfs. — Zerlegung einiger Lieder. — Überlieferung vielleicht nur in Resten; auffällige Verderbnis.

VIII. **Entstehung und Anordnung der Lieder** 38
Kriterien zur Bestimmung der Entstehungszeit: Minnetheorie, Reim, — Liebesroman? Ansichten: S. Pfaff, Paul, Schönbach, Rich. M. Meyer. — Wahrscheinlicher Beweis für chronologische Anordnung: Fortschritt in der Verskunst.

IX. **Verhältnis zur zeitgenössischen Literatur** 40
1. Deutsche Einflüsse. Einwirkung Rudolfs. Übereinstimmungen mit Hartwig von Rute, Bligger von Steinach, Heinrich von Morungen, Reinmar dem Alten, dem Burggrafen von Rietenburg. Einfluss Rudolfs auf Hiltbolt von Schwangau, Hesso von Reinach (?). Begrenztheit der Einflüsse.
2. Provenzalische Einflüsse. Nachweis durch Bodmer, Diez, Bartsch, S. Pfaff. — Die Troubadours Folquet von Marseille und Peire Vidal. Möglichkeit und Zeit der Beeinflussung. Übereinstimmungen. Vergleich der deutschen und provenzalischen Strophen.

Digitized by Google

Seite

X. **Wesen der Dichtung Rudolfs** 56
Ausschliesslich Minnesang. Hohe Minne. Liebesklage, Frauendienst, Vasallität, Gnade, Treue, Trennung. Typische höfische Bescheidenheit. Lust im Schmerz. Eintönigkeit. Fehlende Motive. Sittliche Indifferenz. Natur. Volkstümliches. Temperament, Bildung. Konventionalismus und Traditionalismus. Rudolf, ein Typus des aristokratischen schweizerischen Minnesangs, ein Wesensgenosse Hartmanns von Aue. Arbeitsweise. Art der Übersetzung, wahrscheinlich Bearbeitung einer Sammlung. Vergleich mit den Troubadours. Verhältnis zur Tonkunst?

XI. **Sprache und Stil** 63
Lieblingswort. Wendungen. Dialekt. Elision und ähnliches. Hypotaxe, motivierende und hypothetische Redeweise. Periode. Lebendigkeit fehlt. Nachdruck und Fülle: Antithese, Oxymoron, Revocatio, Wiederholung, Responsion am Strophenanfang, am Strophenende, im Innern des Liedes, zwischen Anfang und Ende des Liedes; Entwicklung bis zur Manier, Bedeutung für Textkritik und Forschung. Anschaulichkeit fehlt. Bilder. Personifikationen. Volkstümliches: Gnomik. Fehlende volkstümliche Elemente. Anfänge und Schlüsse der Lieder und Strophen.

XII. **Verskunst** 70
Vers, Akzent, Senkung, Auftakt, Rhythmus; Zehnsilbner, Daktylen; deren Entstehung, verschiedene Ansichten: Bartsch, Pfaff, Paul, Weissenfels, Wilmanns, Saran, Beck, Vogt. — Zäsur. — Gleichklang: Reim, Geschlecht, Ungenauigkeiten. Alliteration. — Strophe: Umfang, Bau, romanischer Einfluss, Zahl. Fortschritt in der Verskunst.

XIII. **Rudolfs Stellung in der Literaturgeschichte** 76
Der schweizerische Minnesang. Seine Entwicklungsstufen. Rudolf, der erste Vertreter der zweiten Stufe; deren Charakter. Vergleich mit Veldeke und Hausen. Bedeutung für die literarhistorische Forschung. Stellung Neuenburgs: Vermittlung zwischen zwei Völkern. — Urteile: Biester, von der Hagen, Wackernagel, Guillaume, Brunner, S. Pfaff, Bartsch, Burdach, Jean Grellet, Baechtold, Schönbach, Rich. M. Meyer, Singer, Arthur Chuquet.

XIV. **Forschung und Popularisierung** 81
Goldast, Bodmer (1. Druck), Biester, J. Grimm, Görres, Diez (provenzalische Vorbilder), von der Hagen, Bartsch und S. Pfaff, Paul, Haupt („Minnesangs Frühling"), Burdach, A. de Mandrot, A. Godet, L. Guillaume, Junod, Quiquerez, G. von Wyss, Brunner, Bartsch („Schweizer Minnesänger"), Jean Grellet, Weissenfels, Wilmanns, Saran, Anna Lüderitz, Wechssler, Fr. Pfaff, Stronski, Vogt, Jellinek. — Übersetzungen: Biester, Diez, Junod, Guillaume, Brunner, Bartsch, von Scholz. — Bilder: Handschrift B: „Musée neuchâtelois" I, 1864; „Berner Taschenbuch" 22, 1873. Handschrift C: Mathieu; „Musée neuchâtelois" III, 1866; Kraus; „Archives héraldiques" 7, 1893; Dora Zech; Fr. Pfaff. — Arbeiten von Zangemeister, Oechelhäuser, Schulz und Stange. — Heraldik: M. Tripet, Jean Grellet. — Archäologie und Kunstgeschichte: Barillier, S. de Chambrier, Matile, Du Bois de Montperreux, Monvert, Rahn, Jean Grellet. — Ikonographie: A. Bachelin.

XV. **Schlusswort** 86
Zusammenfassung. Rudolfs Hauptbedeutung.

XVI. **Text der Lieder** 86
„Minnesangs Frühling" 80, 1—84, 36; [84, 37—85, 36].

Digitized by Google

Literatur-Angaben.

Die Weingartner Liederhandschrift, herausgegeben von Franz Pfeiffer u. F. Fellner. Bibliothek d. Literar. Vereins in Stuttgart. V. Stuttgart 1843.

Die grosse Heidelberger Liederhandschrift, in getreuem Textabdruck herausgegeben von Fridrich Pfaff. I. Teil: Textabdruck. Heidelberg 1909.

Friedrich Apfelstedt, Zur Pariser Liederhandschrift. „Germania" 26, 1881, S. 213 ff.

Alois Schulte, Die Disposition der grossen Heidelberger (Manessischen) Liederhandschrift. „Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins" 46, 1892, S. 452 ff.

Melchior Goldast, Paraeneticorum veterum pars prima. Cum notis Melchioris Haiminsfeldi Goldasti ... Insulae ad lacum Acronium[Lindau]. Anno 1604.

Joh. Jak. Bodmer, Proben der alten schwäbischen Poesie des dreizehnten Jahrhunderts. Zürich 1748. S. XXVII f.; 14 ff.

Joh. Jak. Bodmer, Sammlung von Minnesingern aus dem schwäbischen Zeitpunkte. 1. Teil. Zürich 1758. S. 8 ff.

Joh. Jak. Bodmer, Neue kritische Briefe. Zürich 1749. Neue Auflage 1763. S. 95 ff.

[Joh. Erich Biester] Proben alter vaterländischer Dichtkunst. „Berlinische Monatsschrift", 28. Bd., Okt. u. Nov. 1796. S. 389 ff.; vgl. S. 317.

Minnesinger ... gesammelt ... von Friedrich Heinrich von der Hagen. 1. Teil. Leipzig 1838. S. 18 ff.; 4. Teil. Leipzig 1838. S. 47 ff.

Des Minnesangs Frühling, herausgegeben von Karl Lachmann und Moriz Haupt. 4. Ausgabe, besorgt von F[riedrich] Vogt. Leipzig 1888.

Des Minnesangs Frühling .... neu bearbeitet von Friedrich Vogt. Dritte Ausgabe. Leipzig 1920.

Die Schweizer Minnesänger ... herausgegeben von Karl Bartsch. Bibliothek älterer Schriftwerke der deutschen Schweiz. 6. Bd. Frauenfeld 1886.

Deutsche Liederdichter des 12. bis 14. Jahrhunderts. Eine Auswahl von Karl Bartsch. 4. Aufl., besorgt von W. Golther. Berlin 1901.

Deutsche Nationalliteratur ... herausgegeben von Joseph Kürschner. 8. Bd. Erster Teil: Der Minnesang des 12. bis 14. Jahrh., bearbeitet von Fridrich Pfaff. Abteilung 1. Stuttgart [1892]. S. 35 ff.

Wilhelm von Scholz, Minnesang, Freie Nachdichtung. München 1917.

Karl Lamprecht, Deutsche Geschichte. 3. Band. 2. Aufl. Berlin 1895. S. 166 ff., 204 ff.

Friedrich Vogt, Mittelhochdeutsche Literatur: Grundriss der germanischen Philologie. 2. Aufl. II. Bd. 1. Abt. Strassburg 1901—1909. S. 161 ff.

Friedrich Vogt, Geschichte der mittelhochdeutschen Literatur: Grundriss der deutschen Literaturgeschichte 2. I. Teil. 3. Aufl. Berlin und Leipzig 1922.

Friedrich Vogt und Max Koch, Geschichte der deutschen Literatur. 4. Aufl. 1. Band. Leipzig und Wien 1919.

Richard M. Meyer, Die deutsche Literatur bis zum Beginn des neunzehnten Jahrhunderts. Volksausgabe. Berlin 1916.

Wilhelm Wackernagel, Die Verdienste der Schweizer um die deutsche Literatur. Akademische Antrittsrede. Basel 1833.

Jakob Baechtold, Geschichte der deutschen Literatur in der Schweiz. Frauenfeld 1892.

Ernst Jenny und Virgile Rossel, Geschichte der schweizerischen Literatur. 1. Band. Bern und Lausanne 1910.

Samuel Singer, Literaturgeschichte der deutschen Schweiz im Mittelalter. Bern 1916.

Jakob Grimm, Über den altdeutschen Meistergesang. Göttingen 1811.

Altdeutsche Volks- und Meisterlieder aus den Handschriften der Heidelberger Bibliothek. Herausgegeben von J[oseph] Görres. Frankfurt a. M. 1817.

Wilhelm Scherer, Deutsche Studien II. Die Anfänge des Minnesanges. Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Klasse der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften. 77. Bd. Wien 1874. S. 437 ff. Auch selbständig erschienen: Wien 1874. 2. Aufl. Prag, Wien, Leipzig 1891.

Digitized by Google

Arnold Berger, Die volkstümlichen Grundlagen des Minnesangs. „Zeitschrift für deutsche Philologie" 19, 1887, S. 440 ff.

Oskar Streicher, Zur Entwicklung der mittelhochdeutschen Lyrik. „Zeitschrift für deutsche Philologie" 24, 1892, S. 166 ff.

Alois Schulte, Die Standesverhältnisse der Minnesänger. „Zeitschrift für deutsches Altertum" 39, 1895, S. 185 ff.

Anton E. Schönbach, Die Anfänge des deutschen Minnesanges. Graz 1898.

Anton E. Schönbach, Beiträge zur Erklärung altdeutscher Dichterwerke. Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Klasse der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften. 141. Bd. Wien 1899. II. Abhandlung.

Eduard Wechssler, Das Kulturproblem des Minnesangs I. Halle 1909.

Konrad Burdach, Über den Ursprung des mittelalterlichen Minnesangs, Liebesromans und Frauendienstes. Sitzungsberichte der preussischen Akademie der Wissenschaften. Jahrgang 1918. 2. Halbband. Berlin 1918.

Samuel Singer, Arabische und europäische Poesie im Mittelalter. Abhandlungen der preussischen Akademie der Wissenschaften. Jahrgang 1918. Philosophisch-historische Klasse. Nr. 13. Berlin 1918.

Rudolf Pestalozzi, Seelische Probleme des Hochmittelalters. „Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur und Pädagogik". 41. Bd. 1918. S. 192 ff.

Samuel Singer, Studien zu den Minnesängern. Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur, herausgegeben von Paul und Braune, 44, 1920, S. 436.

Konrad Burdach, Reinmar der Alte und Walter von der Vogelweide. Leipzig 1880.

Konrad Burdach, Walter von der Vogelweide I. Leipzig 1900.

Egbert Friedrich von Mülinen und Wolfgang Friedrich von Mülinen, Beiträge zur Heimatkunde des Kantons Bern. 6. Heft. Das Seeland. Bern 1893.

Emanuel Lüthi, Das Üchtland und die Alamannengrenze. 5. Die Hasenburg. „Pionier", Organ d. Schweizer. Schulmuseums in Bern. XLI. Jahrg., Nr. 5/7, 1920, S. 59 ff.

Georges-Auguste Matile, Monuments de l'histoire de Neuchâtel. Tome I. Neuchâtel 1844.

Frédéric du Bois de Montperreux, Les monuments de Neuchâtel. „Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich". 5. Bd. Zürich 1852. S. 5 ff. Auch selbständig erschienen.

G[eorges] de Wyss, Sceaux historiques du canton de Neuchâtel. „Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich". Band XIII. Heft 6. Zürich 1862. S. 103 ff.

D[avid] G[uillaume] Huguenin, Les châteaux neuchâtelois. Nouvelle édition par Max Diacon. Neuchâtel 1894.

A[uguste] Quiquerez, Château de Fenis-Hasenburg. „Anzeiger für schweizerische Geschichte und Altertumskunde". I. Jahrg., Nr. 3, Sept. 1885, S. 33 ff.

[Alphonse] de Mandrot, Les châteaux neuchâtelois. 1. Le château de Fenis. „Musée neuchâtelois" I, 1864, p. 1 ss.

A[uguste] Quiquerez, Asuel ou Hasenbourg. „Musée neuchâtelois" IV, 1867, p. 239 ss.

P. Nicolas Raedlé, Notice sur la donation d'Arconciel par l'empereur Henri IV, en 1082. „Musée neuchâtelois" VII, 1870, p. 235 ss.

Auguste Quiquerez, Notice sur l'origine des Neuchâtel en Bourgogne.... „Musée neuchâtelois" VIII, 1871, p. 62 ss.

L[ouis] Junod, Etude critique sur la filiation des comtes et seigneurs de la maison Fenis-Neuchâtel. „Musée neuchâtelois" XIX, 1882, p. 133 ss., 167 ss., 248 ss., 276. Auch selbständig erschienen.

L[ouis] Junod, Histoire critique des quatre premiers comtes de la maison Fenis-Neuchâtel. „Musée neuchâtelois" XXI, 1884, p. 61 ss., 103 s., 131 ss.

W[ilhelm] Gisi, Der Ursprung der Häuser Neuenburg in der Schweiz und im Breisgau. „Anzeiger für schweizerische Geschichte", 17. Jahrgang, Neue Folge, 1886. S. 79 ff.; 19. Jahrgang, Neue Folge, 1888, S. 212 ff.

L[ouis] Junod, Origines des maisons de Neuchâtel en Suisse et dans le Breisgau. „Musée neuchâtelois" XXIV, 1887, p. 146 ss.

Digitized by Google

Jean Grellet, Les comtes de Nidau. „Musée neuchâtelois" XXV, 1888, p. 82 ss., 108 ss. Auch selbständig erschienen.
Jean Grellet, Tableau généalogique et héraldique de la maison de Neuchâtel. Neuchâtel 1888.
Jean Grellet, Notes généalogiques sur la maison de Neuchâtel. „Musée neuchâtelois" XXX, 1893, p. 119 ss.
Jean Grellet, Généalogie de la maison de Neuchâtel. [Zurich] 1902. p. 101 ss., 407; planches IX ss. Sonderdruck aus dem „Genealogischen Handbuch zur Schweizer Geschichte". Herausgegeben von der schweizerischen heraldischen Gesellschaft. I. Band. Zürich 1900—1908.
C. Narbey, Fondation de la Collégiale de Neuchâtel en Suisse vers 1180. „Musée neuchâtelois" XL, 1903, p. 145 ss.
J. O. Hager, Zur Genealogie der Grafen von Neuenburg. „Der deutsche Herold". XLIV. Jahrgang, 1913, S. 13 f., 101, 305.
Jean Grellet, Zur Genealogie der Grafen von Neuenburg. „Der deutsche Herold". XLIV. Jahrgang, 1913, S. 286 ff.
Karl Bartsch, Über den Grafen Rudolf von Neuenburg. „Zeitschrift für deutsches Altertum" 11, 1859, S. 145 ff.
[Siegfried] Pfaff, Über den Minnesänger Rudolf, Grafen von Fenis, Herrn von Neuenburg-Nidau ... Jahresbericht des Collegiums in Buchsweiler. Strassburg 1873. S. 3 ff.
Siegfried Pfaff, Rudolf von Fenis. „Zeitschrift für deutsches Altertum" 18, 1875, S. 44 ff.
Dr. [Louis] Guillaume, Un troubadour neuchâtelois. „Musée neuchâtelois" I, 1864, p. 15 ss., 38 ss., 112 ss.
K[arl] Brunner, Graf Rudolf von Fenis, der Minnesänger am Bielersee. „Berner Taschenbuch" 22, 1873, S. 151 ff. Auch selbständig erschienen.
Hermann Paul, Kritische Beiträge zu den Minnesingern. Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur, herausgegeben von Paul und Braune, 2, 1876, S. 406 ff.
[Wilhelm] Wilmanns, Graf Rudolf von Fenis. Allgemeine Deutsche Biographie 6, 1877, S. 620.
A[rnold] Bähler, Graf Rudolf von Fenis. Ein Minnesänger am Bielersee aus dem XII. Jahrhundert. „Das interessante Blatt", Gratis-Beilage zum Bieler „Express", XVIII. Jahrg., Nr. 2—11, 29. Jan. 1916—3. Juni 1916, S. 8—44.
Friedrich Diez, Die Poesie der Troubadours. 2. vermehrte Auflage von Karl Bartsch. Leipzig 1883.
Friedrich Diez, Leben und Werke der Troubadours. 2. vermehrte Auflage von Karl Bartsch. Leipzig 1882.
Albert Stimming, Provenzalische Literatur. Grundriss der romanischen Philologie. II. Bd., 2. Abt. Strassburg 1897. S. 1 ff.
Provenzalisches Liederbuch, zusammengestellt von Erhard Lommatzsch. Berlin 1917.
Peire Vidals Lieder, herausgegeben von Karl Bartsch. Berlin 1857.
Les poésies de Peire Vidal, éditées par Joseph Anglade. Paris 1913.
Le troubadour Folquet de Marseille. Edition critique ... par Stanislaw Stronski. Cracovie 1910.
Anna Lüderitz, Die Liebestheorie der Provençalen bei den Minnesingern der Stauferzeit. „Literarhistorische Forschungen". XXIX. Heft. Berlin und Leipzig 1904.
Karl Bartsch, Nachahmung provenzalischer Poesie im Deutschen. „Germania" 1, 1856, S. 480 f.
Ferdinand Michel, Heinrich von Morungen und die Troubadours. „Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker". XXXVIII. Strassburg 1880.
Emil Gottschau, Über Heinrich von Morungen. Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur, herausgegeben von Paul und Braune, 7, 1880, S. 335.
Erich Juethe, Der Minnesänger Hiltbolt von Schwangau. Germanistische Abhandlungen. 44. Heft. Breslau 1913.

Digitized by Google

M. H. Jellinek, Zu Minnesangs Frühling. „Zeitschrift für deutsches Altertum" 55, 1914, S. 372 ff.
Karl Bartsch, Der Strophenbau in der deutschen Lyrik. „Germania" 2, 1857, S. 257 f.
Richard Weissenfels, Der daktylische Rhythmus bei den Minnesängern. Halle 1886.
Wilhelm Wilmanns, Beiträge zur Geschichte der älteren deutschen Literatur. Heft 4. Bonn 1888.
Franz Saran, Über Hartmann von Aue. Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur, herausgegeben von Paul und Braune, 23, 1898, S. 1 ff.
Franz Saran, Handbuch des deutschen Unterrichts an höheren Schulen. III. Bd., 3. Teil. Deutsche Verslehre. München 1907.
Albert Köster, Deutsche Daktylen. „Zeitschrift für deutsches Altertum" 46, 1902, S. 113 ff.
Hermann Paul, Grundriss der germanischen Philologie. 2. Aufl. II. Bd. 2. Abt. Metrik. Strassburg 1905. S. 39 ff.
Johann Baptist Beck, Die Melodien der Troubadours. Strassburg 1908.
Minnesänger aus der Zeit der Hohenstaufen. Im vierzehnten Jahrhundert gesammelt von Rüdger Manes von Maneck. Faksimile der Pariser Handschrift von Bernard Carl Mathieu. Paris 1850.
[Friedrich Heinrich] von der Hagen, Handschriftengemälde und andere bildliche Denkmale der deutschen Liederdichter des 12.—14. Jahrhunderts. Abhandlungen der königlichen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Philologische und historische Abhandlungen. Aus dem Jahre 1850. Berlin 1852. S. 137 ff.
Friedrich Heinrich von der Hagen, Bildersaal altdeutscher Dichter. Berlin 1856.
A[uguste] Bachelin, Miniature du codex de Manesse. Rodolphe comte de Fenis, troubadour neuchâtelois. „Musée neuchâtelois" III, 1866, p. 229 s.
Die Miniaturen der Manesseschen Liederhandschrift ..., herausgegeben von Franz Xaver Kraus. Strassburg 1887.
Karl Zangemeister, Die Wappen, Helmzierden und Standarten der grossen Heidelberger Liederhandschrift. Görlitz und Heidelberg 1892.
Adolf von Oechelhäuser, Zur Entstehung der Manesse-Handschrift. „Neue Heidelberger Jahrbücher" III, 1893, S. 152 ff.
Adolf von Oechelhäuser, Die Miniaturen der Universitäts-Bibliothek zu Heidelberg. II. Teil. Heidelberg 1895. S. 90 ff. Die grosse Heidelberger [Manesse-] Liederhandschrift.
Fritz Traugott Schulz, Typisches der grossen Heidelberger Liederhandschrift ... Göttinger Dissertation. Göttingen 1899. Auch selbständig erschienen: Göttingen 1899.
Erich Stange, Die Miniaturen der Manessischen Liederhandschrift und ihr Kunstkreis. Königsberger Dissertation. Greifswald 1909.
[Félix Bovet] Armorial neuchâtelois. Berne et Neuchâtel 1857.
A[lphonse] de Mandrot et G[ustave] du Bois-de Pury, Armorial historique de Neuchâtel. Neuchâtel 1864. II^e édition Neuchâtel [1880].
Maurice Tripet, Les armoiries de Neuchâtel. „Feuille centrale de la société de Zofingue", XXIII^e année, Lausanne 1883, p. 243 ss. Auch selbständig erschienen: Neuchâtel 1883.
Maurice Tripet, Les armoiries des édifices publiques ... [de Neuchâtel]. „Archives héraldiques suisses", 1^ère année, 1887, p. 14 ss.; 2^e année, 1888, p. 123 ss., 155, 169 ss., 223.
Maurice Tripet, Les armoiries de la ville de Neuchâtel. Neuchâtel 1888.
Maurice Tripet, Les armoiries et les couleurs de Neuchâtel. Neuchâtel 1892.
Maurice Tripet, Anciennes armes de Neuchâtel. „Archives héraldiques suisses", 7^e année, 1893, p. 183 ss.
Jean Grellet, Les armes de la maison de Neuchâtel. „Musée neuchâtelois" XXIV, 1887, p. 293 ss.
Jean Grellet, Les cimiers de la maison de Neuchâtel. „Archives héraldiques suisses", 3^e année, 1889, p. 234 ss.
Jean Grellet, Les armes et les couleurs de Neuchâtel. „Musée neuchâtelois". Nouvelle série, IV, 1917, p. 243 ss., 285 s. Auch selbständig erschienen: Neuchâtel 1918.

Digitized by Google

Jonas Barillier [† en 1620], Monuments parlants de Neuchâtel et Valangin. Abschrift in der Stadtbibliothek Neuenburg.
Almanach historique nommé le messager boiteux de Neuchâtel pour l'an de grâce 1805. Pontarlier 1805. p. 14 ss.
Samuel de Chambrier, Description topographique et économique de la mairie de Neuchâtel. Neuchâtel 1840. p. 55 ss.
Musée historique de Neuchâtel et Valangin, publié par Georges-Auguste Matile. Tome I. Neuchâtel 1841. p. 27 ss., 323 ss. (enthält auch Barillier).
Georges-Auguste Matile, Dissertation sur l'église collégiale de Notre-Dame de Neuchâtel. Neuchâtel 1847.
Raphaël Jacquemin, Iconographie générale et méthodique du costume du IVe au XIXe siècle. Paris [1869].
A[uguste] Bachelin, Comtes de Neuchâtel. Costumes militaires du XIVe siècle. „Musée neuchâtelois" VII, 1870, p. 103 s.
A[uguste] Bachelin, Iconographie neuchâteloise. Neuchâtel 1878. p. 28 s., 120, 122.
J. Rudolf Rahn, Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz. Zürich 1876.
Jean Grellet, Le cimier du cénotaphe des comtes de Neuchâtel. „Archives héraldiques suisses", 6e année, 1892, p. 63 s.
Charles Monvert, Le tombeau de François de la Sarraz et le mausolée de la Collégiale de Neuchâtel. „Musée neuchâtelois" XXX, 1893, p. 269 ss.
Jean Grellet, Le cénotaphe des comtes de Neuchâtel. „Archives héraldiques suisses", XXXI, 1917, p. 113 ss. Auch selbständig erschienen: Neuchâtel [1918].

Erklärung der Abkürzungen.

AfdA = „Anzeiger für deutsches Altertum."
Bildersaal = Friedrich Heinrich von der Hagen, Bildersaal altdeutscher Dichter. Berlin 1856.
Burdach, Reinmar und Walter = Konrad Burdach, Reinmar der Alte und Walter von der Vogelweide. Leipzig 1880.
Folquet (Stronski) = Le troubadour Folquet de Marseille. Edition critique.... par Stanislaw Stronski. Cracovie 1910.
Matile, Mon. I = Georges-Auguste Matile, Monuments de l'histoire de Neuchâtel. Tome I. Neuchâtel 1844.
MF = Des Minnesangs Frühling, herausgegeben von Karl Lachmann und Moriz Haupt. Leipzig 1857. 4. Ausgabe, besorgt von F[riedrich] Vogt. Leipzig 1888.
MFV = Des Minnesangs Frühling, neu bearbeitet von Friedrich Vogt. 3. Ausgabe. Leipzig 1920.
MSH = Minnesinger.... gesammelt.... von Friedrich Heinrich von der Hagen. Teil 1—4. Leipzig 1838.
PBB = Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur, herausgegeben von Paul und Braune.
Schweizer MS = Die Schweizer Minnesänger... herausgegeben von Karl Bartsch. Bibliothek älterer Schriftwerke der deutschen Schweiz. 6. Band. Frauenfeld 1886.
ZfdA = „Zeitschrift für deutsches Altertum".
ZfdPh = „Zeitschrift für deutsche Philologie".

Digitized by Google

Digitized by Google

I. Entwicklung und Wesen der ritterlichen Gesellschaft.

Die Entstehung der Lieder Rudolfs von Neuenburg fällt aller Wahrscheinlichkeit nach in die Zeit der Wende vom 12. zum 13. Jahrhundert, die in der geistesgeschichtlichen Entwicklung eine ähnliche Stellung einnimmt wie die Reformation und die Genieperiode des 18. Jahrhunderts. Das Kaisertum der Hohenstaufen war auf dem Höhepunkte seiner Macht angelangt; die heutige Schweiz bildete einen Teil des heiligen römischen Reiches deutscher Nation. Das wichtigste Element der sozialen Struktur war der aufblühende Ritterstand; zum ersten Male bildete sich im christlichen Europa eine weltliche, laienhafte Gesellschaft. Das höchste Ideal der vornehmsten sozialen Schicht bildete die Frauenliebe, die Minne, die dem Geistesleben des Rittertums und der Höfe den wesentlichsten Inhalt verlieh. Die allgemeine und starke Verbreitung dieser Liebessehnsucht findet ihren Beweis in der typischen Liebesgeschichte von Abälard und Héloïse und in deren gewaltiger Nachwirkung in der Literatur. Bis jetzt war die Eheschliessung durch Erwägungen der Konvenienz und der Familienpolitik beherrscht worden, statt ein Liebesbund zu sein; das gesellige Leben des Ritters beschränkte sich auf den Verkehr im Kreise der männlichen Standesgenossen und auf den Hetärismus. Im 12. Jahrhundert trat ein Wechsel ein: im deutschen Volksleben erschien zum ersten Male das Weib als gesellschaftliches Wesen, doch nur die verheiratete Frau und auch diese anfänglich nicht im Range der Ebenbürtigkeit mit dem Manne. Die Liebessehnsucht des Ritters, die sich bis jetzt in der Weiblichkeit der untern Stände ausgelebt hatte, richtete sich nun auf die Frau des ritterlichen Genossen. Auf der ersten Stufe dieser standesgemässen Frauenliebe galt das Weib als Gefährtin, auf der zweiten Stufe, während der Blüte der ritterlich-höfischen Gesellschaft, in der der neue Begriff der Galanterie herrschte, als Herrin, als Dame, als Symbol der reinigenden Schönheit, der Kraft Gottes, Schönes zu schaffen, als Gegenstand einer Sehnsucht, gemischt aus Andacht vor der Schönheit und aus menschlich-erotischer Begehrlichkeit, einer Stimmung, die man zu erhalten, auszubilden, zu steigern suchte. Der Liebhaber verzichtete allerdings nicht von Anfang an auf vollen Genuss; da aber dieser Verzicht unter dem Zwange der Verhältnisse sich meist aufdrängen musste, erhielt die Liebesdichtung ihre allmählich erreichte platonische Reinheit, ihre charakteristisch reflektierende, entsagende Stimmung, ihre theoretisierende Romantik, die bis zur Selbstironie führen konnte. Allerdings urteilte Wilhelm Scherer über die vorgeschriebene Sprödigkeit der Dame: „Die Sitte hatte daran mindestens ebensoviel Anteil wie die Sittlichkeit?[1] Dieser Werdegang hätte sich im deutschen Geistesleben auch ohne fremde Einflüsse vollzogen; aber bevor er sich vollenden konnte, wurde er verändert durch die Aufnahme

[1] Deutsche Studien. II. Die Anfänge des Minnesanges, 2. Aufl. Prag, Wien, Leipzig 1891. S. 93.

Digitized by Google

weiter ausgebildeter Formen des französischen Ritterlebens, das dem deutschen gegenüber eine um zwei Generationen ältere Entwicklung voraus hatte. Die Franzosen standen unter dem Einflusse der Provenzalen, diese unter dem der spanischen Araber. Neuere Anschauungen, vertreten durch Burdach und Singer, betrachten das höfisch-ritterliche Geistesleben als Ausläufer der persisch-arabischen Umformung der alexandrinisch-hellenistisch-römischen Kultur zur Zeit der Sassaniden und der Kalifen, das provenzalisch-französisch-deutsche Minnelied als Abkömmling des elegisch-panegyrisch-minniglichen Dienstliedes der arabischen Hofdichter Andalusiens.[1] Die geistige Führung in Europa musste im Mittelalter naturgemäss den Franzosen zufallen. Diese lebten auf dem bestangebauten Kulturboden des alten Römerreiches; sie übernahmen die alten Beziehungen der Kelten und Römer zu den Deutschen, die stillen Einflüsse des täglichen Verkehrs. Ein erster Sieg des französischen Geisteslebens war die erfolgreiche Bewegung des Cluniazensertums. Paris wurde mehr und mehr das Ziel deutscher Studenten. In der Mystik Bernhards von Clairvaux entstand eine neue Frömmigkeit. Das Rittertum, dem man antiken Ursprung zuschrieb, wurde durch französisches Vorbild vermittelt; der zweite Kreuzzug brachte den Deutschen die Anschauung des ritterlichen Ideals, die Gedanken der neuen Gesellschaft. Seit 1032 gehörte das romanische Burgund zum Deutschen Reich, allerdings in einem lockeren Verhältnisse. Barbarossa und seine Gemahlin Beatrice von Burgund hielten sich monatelang in diesem sprachfremden Gebiet auf. Vielleicht wirkte die Kaiserin als eine der frühen Vermittlerinnen zwischen den beiden Kulturen. Das deutsch-fränkische Staatsrecht der Merowinger zog siegreich im Gefolge französischer Ritter nach England, Neapel, Sizilien und dem christlichen Orient. Französisch-deutsch waren die Sprache des Sports, des Luxus und der Mode, die Bezeichnungen des Turniers, der Tänze, der Gewebe und der Kleidung; französisch waren zum guten Teile die Denkformen der gesellschaftlich führenden Schichten in West- und Süddeutschland. Die Kunst der westlichen Nachbarn zeigte ihre Einflüsse in der deutschen Architektonik und Malerei, in der Dichtung der *Vaganten* und in der deutschen Predigt. Nach französischen Tierschwänken, *branches*, dichtete Heinrich von Glîchezâre den *Reinhart Fuchs;* provenzalische Einflüsse wirkten auf die Minnesänger Veldeke, Hausen, Rudolf von Neuenburg, Gutenburg, Morungen und Reinmar den Alten. So trug alle Kultur in West- und Mitteleuropa ein äusserlich halbfranzösisches Gepräge, ähnlich wie am Ausgange des Altertums die Römer griechische

[1] Konrad Burdach, Über den Ursprung des mittelalterlichen Minnesangs, Liebesromans und Frauendienstes. Sitzungsberichte d. preuss. Akademie d. Wissenschaften. Jahrgang 1918, 2. Halbband. Berlin 1918. S. 991, 994 ff., 1072 ff., 1295. — Samuel Singer, Arabische und europäische Poesie im Mittelalter. Abhandlungen d. preuss. Akademie d. Wissenschaften. Jahrgang 1918. Philosoph.-histor. Klasse. Nr. 13. Berlin 1918.

Digitized by Google

Sprache und Kunst auf sich einwirken liessen, wie am Ende des 16. Jahrhunderts West- und Mitteleuropa sich der spanischen Mode unterwarf. Der ritterliche und höfische Frauendienst nahm auf seinem Höhepunkt auch in Deutschland französische Formen an. Die Anforderungen des gesellschaftlichen Lebens erhielten konventionellen Charakter. Tugend bedeutete Anstand, Moralität so viel wie Anstandslehre. Das Ideal des Lebens und der Kunst war das Zierliche statt des Gewaltsamen, das Masshalten, die *mâze, zuht, scham, fuoge.* Die Frauenliebe wurde zum Kultus einer Halbgöttin, entbehrte meist des realistischen Erlebnisses, verwandelte sich in leidvolle Freude an der unbelohnten Treue, in blutleeren Idealismus und stand als solcher beherrschend im höfischen Geistesleben. Nur bei bedeutenden Dichtern wie Heinrich von Morungen, Walter von der Vogelweide und Wolfram von Eschenbach erhielt der poetische Frauendienst trotz seinem Konventionalismus und seiner raffinierten Formkunst frische Farben durch starke persönliche Anlagen und engen Zusammenhang mit volkstümlicher Dichtung. Sonst aber haben die Helden der mittelhochdeutschen Blütezeit oft etwas Unfreiwillig-Komisches an sich und zeigen unverkennbar ihre Verwandtschaft mit der unsterblichen Romanfigur des Cervantes. Aus den Übertreibungen ging deshalb leicht der Rückschlag hervor zur Verhöhnung des Minnedienstes. Mit dem Niedergange der deutschen Kaiserherrlichkeit und des Standes der Ministerialen begann auch der Verfall der ritterlichen Dichtung. Das rohe Genussleben suchte Befriedigung in der Jagd, im Kultus des Trinkens, im Hetärismus; die ritterlichen Frauen wurden fromm, weltflüchtig, Nonnen ohne Gelübde; die späteren Könige, wie die Habsburger, zeigten sich der Kunst gegenüber nicht mehr als Maecene. Eine Nachblüte des Rittertums wie in den grossen nationalen Kriegen Frankreichs und Englands im 14. und 15. Jahrhundert trat in Deutschland und in der Schweiz nicht ein. Als eigenartiges Literaturdenkmal der Ritterzeit sind uns die Sammlungen der Minnelieder erhalten geblieben.

II. Der Minnesang.

Die Hauptgattungen der volkstümlichen lyrischen Dichtung im 11. Jahrhundert waren das Liebeslied und das Tanzlied. Auf dieser Grundlage entwickelte sich eine erste Stufe ritterlicher Lyrik, eine höhere einheimische Poesie, die sich bis in die vornehmsten Kreise der Nation erstreckte. Die höfische Epik war weniger glücklich, da sie immer von ausländischen Vorbildern abhängig blieb. Die poetischen Mittel jener ältern Lyrik sind einfach, aber wirksam; die Empfindungen werden nirgends ausführlich dargestellt oder analysiert; es genügen wenige Worte oder eine bestimmte Situation, ein Bild mit einer Andeutung, der Parallelismus oder der Kontrast zu einem Naturbilde. Die Frau ist der werbende Teil; der Dichter zeigt sich der Liebenden gegenüber selbstbewusst und stolz. Einen

Digitized by Google

schweizerischen Vertreter dieser Richtung kennt die literarhistorische Forschung leider nicht. Dann folgte die zweite Stufe ritterlicher Lyrik, charakterisiert durch Minnedienst und provenzalische Einflüsse. Die neue Richtung brachte nicht wie in der Epik fremde Stoffe, sondern nur eine andere Anschauungsweise und Formgebung, ein teilweise französisch beeinflusstes konventionelles Liebesideal und eine konventionelle Ausdrucksweise. Die Form läuterte sich unter fremdem Einflusse; der musikalische Vortrag wurde kunstreicher mit der Einführung französischer Instrumente.

Der Minnesang ist mehr als eine neue Formkunst, nämlich der Ausdruck eines völlig neuen Idealismus; seine innere Wahrheit, seine Poesie ist die starke Sehnsucht nach Schönheit, nach einer höhern Welt. Die schöne Form empfindet man in Deutschland zum ersten Mal als etwas Heiliges; der Formkultus, der andächtige Dienst an der Form ist das Sinnbild einer bis dahin unbekannten Schönheitsverehrung. Der Minnesang hat deshalb eine bewusst pädagogische Richtung; er bezweckt die Erziehung zu feinerem Gefühl und höherer Empfindung, doch gar nicht zur Tatenfreudigkeit, während das höfische Epos zur Tat vorbereiten will. Er ist beinahe eine amtliche Einrichtung der ritterlichen Gesellschaft, ein Zusammenwirken der gesellschaftlichen und geistigen Aristokratie zur Hebung der vaterländischen Sprache, Dichtung und Kultur. Richard M. Meyer vergleicht diese geschichtliche Stellung mit dem, was die Sprachgesellschaften des 17. Jahrhunderts als Ideal erstrebten.[1] Burdach erinnert an die ähnliche Rolle der Précieuses im Hotel Rambouillet, der pietistischen und sentimentalen Konventikel der „schönen Seelen", der ästhetischen Salons im romantischen Zeitalter.[2] Zum ersten Mal entsteht in Deutschland entsprechend der Wichtigkeit dieser Funktion ein Dichterbewusstsein.

Die Entwicklung unter französischen Einflüssen begann am Rhein und zeigte sich dann in den andern Gegenden Deutschlands fast gleichzeitig, hervorgerufen durch ähnliche gesellschaftliche Zustände. In Bayern war der Burggraf von Rietenburg der Herold der neuen Poesie, „der erste in Deutschland, der unglückliche Liebe als ein poetisches Motiv empfindet"[3]; in der Gegend von Maastricht dichtete Veldeke; in der Schweiz war Rudolf von Neuenburg der erste Vertreter der neuen Richtung und schloss sich in direkter Nachbildung seinen provenzalischen Mustern am engsten an. Über die drei Höhepunkte Friedrich von Hausen am Mittelrhein, Heinrich von Morungen, den einzigen Vertreter frühkonventioneller Lyrik in Mitteldeutschland, und Reinmar den Alten, der die neue Dichtung vom Mittelrhein nach Österreich brachte, führte die Entwicklung zu Walter von der Vogelweide, dem grössten Lyriker der mittelhochdeutschen Zeit, überhaupt der deutschen Literatur vor Goethe.

---

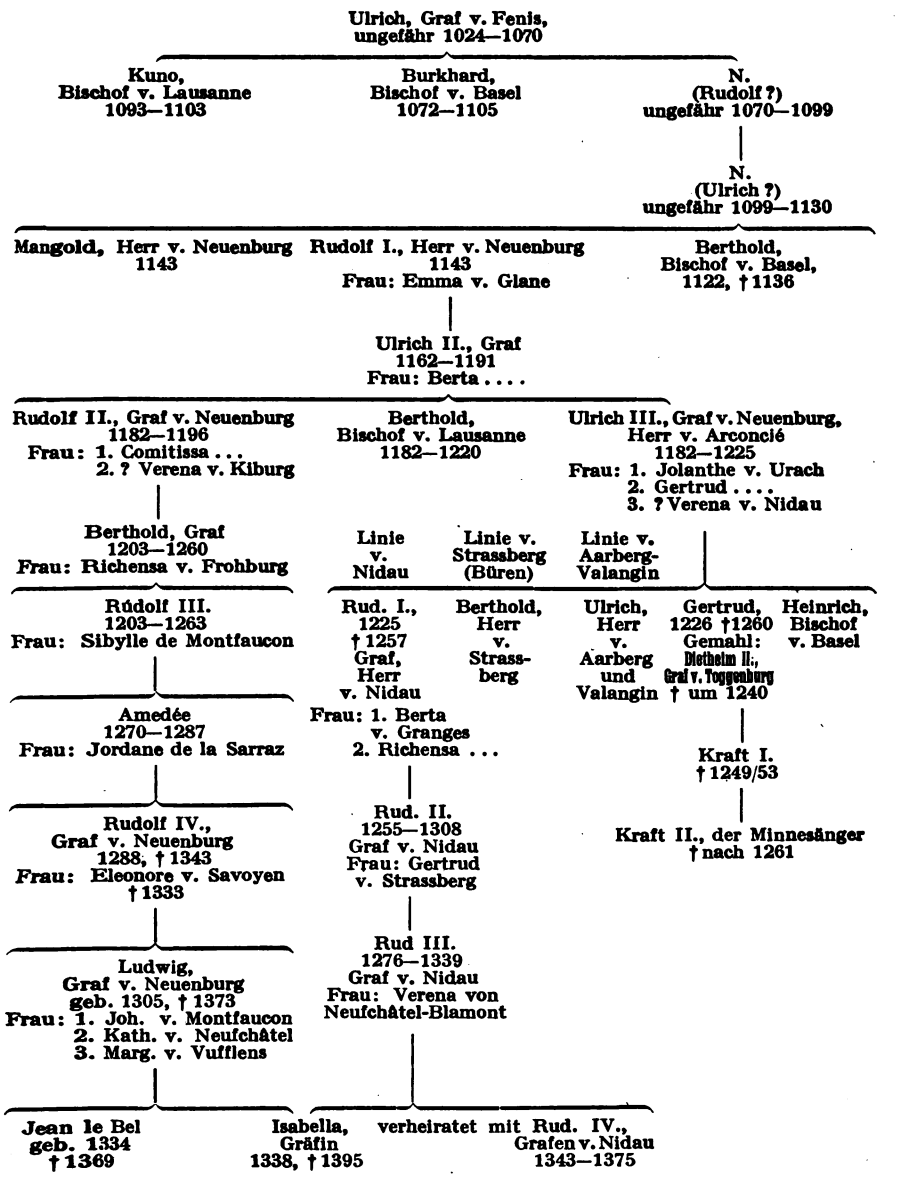
[1] Die deutsche Literatur bis zum Beginn des neunzehnten Jahrhunderts. Volksausgabe. Berlin 1916. S. 136 ff.

[2] Der mythische u. der geschichtliche Walter. „Deutsche Rundschau" 113, 1902, S. 46.

[3] Scherer a. a. O. S. 93.

Digitized by Google

Stammbaum der Herren und Grafen von Fenis-Neuenburg. [1]



[1] Auszug nach Jean Grellet, „Généalogie de la maison de Neuchâtel", (Zurich) 1902, p. 101 ss. Sonderdruck aus dem „Genealogischen Handbuch zur Schweizer Geschichte", I. Band, Zürich 1900—1908.

Digitized by Google

III. Die Person des Dichters.

Die geschichtliche Signatur des ausgehenden 12. Jahrhunderts hat für die Gebiete am Neuenburgersee und am Bielersee nicht ganz fest umrissene Züge. Neuenburg, Neufchâtel, Novum Castrum, war damals nur ein kleiner Burgflecken; die Klöster Fontaine-André, Hauterive oder Alta Ripa an der Saane und St. Johannsen an der Zihl befanden sich noch in ihren Anfängen. St. Blaise hiess auch Arinis; Cressier lautete Crisciaco. Die Gegend des heutigen herrlichen Rebgeländes war zum Teil bedeckt mit Wald und Sumpf. Am Bielersee stand das Städtchen Nugerol, von dem heute keine Spur mehr vorhanden ist; die Städte Neuenstadt und Nidau waren noch nicht vorhanden, wohl aber die Schlösser Nidau und Erlach (Herilacum, Erilacho), die feudalen Sitze der Edlen von Twann, von Ligerz, von Fenis, die später alle von dem lieblichen Eilande der St. Peters-Insel her das Glöcklein erklingen hörten, das die frommen Cluniazenser-Mönche zur Mette rief.[1] An der Saane im Üchtlande stand schon seit zwei Jahrzehnten die Zähringerstadt Freiburg, an der Aare seit kurzem ihre jüngere Schwester, an der sich bald das Dichterwort erfüllen sollte: „Die edle Bern erhebt ihr herrschend Haupt".

Bereits wurde der Name Fenis genannt. Auch unter dieser Bezeichnung erscheint der Minnesänger Rudolf von Neuenburg. Jakob Grimm glaubte Fenis von der Grafschaft Venaissin ableiten zu können.[2] Auch die Annahme fehlte nicht, es handle sich um Fenin im neuenburgischen Val de Ruz; aber alle Urkunden sprechen dagegen.[3] Der Franziskanerpater Raedlé von Freiburg vertrat die Ansicht, Fenis sei im Kanton Freiburg zu suchen.[4] Der bernisch-jurassische Geschichtsforscher Auguste Quiquerez kämpfte in mehreren Veröffentlichungen entschieden für das schon lange bernisch gewordene Vinelz im Seeland.[5] Derselben Ansicht war der Neuenburger Louis Junod.[6] Schon lange steht fest, dass es sich wirklich um die seeländische Burg Fenis am obern Ende des Bielersees handelt, die sich auf einem Hügel südlich vom Dorfe Vinelz, zwischen Erlach und Ins, ungefähr in der Mitte zwischen Vinelz und Ins, 532 m über Meer, erhob.[7]

---

[1] K[arl] Brunner, Graf Rudolf von Fenis, der Minnesänger am Bielersee. „Berner Taschenbuch" 22, 1873, S. 188.

[2] MSH 4, S. 48, Anm. 5.

[3] Brunner a. a. O. S. 169, Anm. 1.

[4] Notice sur la donation d'Arconciel par l'empereur Henri IV, en 1082. „Musée neuchâtelois" VII, 1870, p. 235 ss.

[5] Château de Fenis-Hasenburg. „Anzeiger für schweizerische Geschichte und Altertumskunde", I. Jahrg., Nr. 3, Sept. 1855, S. 33 ff. — Notice sur l'origine des Neuchâtel en Bourgogne. „Musée neuchâtelois" VIII, 1871, p. 62 ss. — Asuel ou Hasenbourg. „Musée neuchâtelois" IV, 1867, p. 239 ss.

[6] „Musée neuchâtelois XIX, 1882, p. 133 ss., 167 ss., 248 ss., 276. — XXI, 1884, p. 61 ss., 103 s., 131 ss. — XXIV, 1887, p. 146 ss.

[7] Topographischer Atlas der Schweiz. Masstab 1 : 25,000. Sektion 14c: Blatt VII. Erlach. Blatt 136. Eidgenössisches Stabsbureau 1879.

Digitized by Google

Der Name erscheint in den Formen Fenis, Fenix, Foenis, Phoenix, Fenil, heute deutsch Vinelz, französisch Fenis oder Fénil. Phoenix ist natürlich nur eine Phantasieschreibung. Der Name Fenis oder Vinelz stimmt offenbar überein mit demjenigen der neuenburgischen Ortschaft Fenin, die im 13. und 14. Jahrhundert auch Vinils und Fenis hiess,[1] und mit dem der Ortschaft Fanas im graubündischen Prätigau; er bedeutet wahrscheinlich einen Ort, wo man Heu erntet, eine Gegend, reich an Heu (lateinisch foenum, französisch foin). Brunner vermutete, Fenis oder Fenil sei abzuleiten von foenile und bedeute das Heuhaus der Burg.[2] Eine andere Bezeichnung des feudalen Sitzes ist der Name Hasenburg; doch ist dieser für Fenis weder durch Urkunden belegt, noch in lebendiger Erinnerung erhalten. Quiquerez fand auffallende Ähnlichkeiten zwischen Fenis und den Schlössern Hasenburg oder Asuel bei Pruntrut, Oltigen an der Saane und Seedorf (Sogren, Soyhières) an der Birs; er hielt es für möglich, die Herren von Fenis hätten sich an der Grenze ihres Gebietes eine neue Hasenburg, einen zweiten Stammsitz bauen wollen; er nahm für Fenis, Asuel bei Pruntrut, Hasenburg bei Willisau (Luzern) und für Neuenburg überall dieselbe Familie an. Auch der Kirchenhistoriker Emil Blösch betrachtete Asuel als zweiten Stammsitz neben Fenis.[3] Doch ist wohl die Entfernung zwischen den beiden Schlössern zu gross für einen solchen Zusammenhang, während sich die Hasenburg bei Willisau allerdings im Besitze der Herren von Asuel befand. Als Stammburg der gräflichen Geschlechter von Neuenburg, Aarberg, Nidau und Strassberg-Büren, als möglicher Geburtsort und vielleicht als zeitweiliger Wohnsitz des Minnesängers Rudolf hat Fenis sowohl schweizergeschichtliche wie literarhistorische Bedeutung.

Der neuenburgische Geschichtskenner Oberst de Mandrot war der Meinung, schon in keltischer Zeit habe sich bei Vinelz für die Anwohner des obern Bielersees eine Erdburg erhoben, ein refugium, in der Westschweiz später châtelard genannt, eine Art flüchtiger Feldbefestigung, von der der militärische Fachmann im Jahre 1864 urteilte, sie wäre noch immer leicht zu verteidigen gegen einen Feind ohne schwere Artillerie.[4] Zur Zeit der Römer habe man hier vielleicht eine Warte, specula, der von Aventicum nach Salodurum führenden Strasse errichtet. Diese Vermutung hat allerdings wegen der grossen Entfernung der Verkehrslinie nicht viel Wahrscheinlichkeit. Hierauf folgten die Zeiten der Völkerwanderung, die Ausbreitung des Christentums, die Einfälle der Ungarn und Sarazenen, die Entstehung des Königreichs Burgund, die Herrschaft der deutschen Kaiser und der zähringischen Rektoren, schliesslich das Rittertum und das Auf-

[1] Matile, Mon. I, p. 70, 74, 301.
[2] a. a. O. S. 168.
[3] (Emil Blösch) Zwei bernische Bischöfe. „Berner Taschenbuch" 30, 1881, S. 26.
[4] Les châteaux neuchâtelois. 1. Le château de Fenis. „Musée neuchâtelois" I, 1864, p. 4.

Digitized by Google

kommen territorialer Gewalten. In einem Beitrag zur Heimatkunde des Kantons Bern suchte Emanuel Lüthi die Wichtigkeit der Hasenburg im allgemeinen und deren Einrichtung im besondern darzustellen.[1] Er bezeichnete die Lage auf einem halbinselförmigen Vorsprunge zwischen zwei 40 m tiefen natürlichen Gräben, die von Bächen durchflossen werden, als „zur Verteidigung vorzüglich". Ferner nahm er alemannischen Ursprung als wahrscheinlich an mit Rücksicht auf die erwähnte Anlage, auf den Lehm als Baumaterial des grössten Teils, auf die Mannigfaltigkeit der Befestigung und auf die allmählichen Erweiterungen nach den Bedürfnissen des Zeitalters. Er unterschied sogar zwei Teile, die Hauptburg und die Vorwerke. Er betrachtete die Hasenburg als „den Schlussstein, den vorgeschobensten Posten der Befestigungslinien, die von Solothurn dem rechten Ufer der Aare und dem Bielersee entlang als alamannische Erdburgen die Aufgabe hatten, die Westgrenze der Alamannen zu schützen, die Hasenburg als Hüter der obern Zihl". Er äusserte die Vermutung, die Burg habe den Alemannen auch als Gerichtsstätte gedient, sie sei im 11. Jahrhundert der Hauptort des Üchtlandes gewesen, da ihre Grösse der hervorragenden Bedeutung der gräflichen Familie entsprochen habe. Der Annalist Jonas Boyve (1654—1739) gab die Möglichkeit zu, die Fenisburg sei durch das grosse Erdbeben von 1117 zerstört worden; deshalb vielleicht hätten die Herren im folgenden Jahr ihren Wohnsitz nach Neuenburg verlegt.[2] Im Anfange des 18. Jahrhunderts scheint die alte Ruine noch gestanden zu haben; ein Katasterplan des Archivs von Erlach, datiert von 1718, enthält eine farbige Federzeichnung des Ingenieurs Joh. Adam Rüdiger mit der Bezeichnung „alte Burg Phoenix". Dieser Ausdruck kann als Beweis betrachtet werden, dass damals die Ruine noch stand, sonst hätte der Künstler vielleicht nur die Angabe „Schlosshubel" verwendet wie die späteren Karten. Du Bois de Montperreux und de Mandrot versuchten umsonst, den Gesamtplan der Burg aufzufinden; sie konnten bloss einzelne Teile feststellen, Mauern und einen viereckigen Turm.[3] Heute sind nur noch einige Steinhaufen vorhanden. Du Bois brachte auf der Tafel I seiner Arbeit den Grundriss und eine Rekonstruktion der Burg. Das schweizerische Schulmuseum in Bern enthält ein hübsches Relief der „Hasenburg", 90 × 60 cm, im Massstab 1 : 500, ausgeführt im Dezember 1917 von Geometer B. Moser in Diessbach bei Büren (Bern). Emanuel Lüthi gab seiner heimatkundlichen Arbeit einen den heutigen Verhältnissen entsprechenden Situationsplan bei im Massstab 1 : 1000. Über die

---

[1] Das Üchtland und die Alamannengrenze. 5. Die Hasenburg. „Pionier", Organ des Schweizer. Schulmuseums in Bern, XLI. Jahrg., Nr. 5/7, 12. Okt. 1920, S. 59 ff.

[2] Annales historiques du comté de Neuchâtel et Valangin. Tome I. Berne et Neuchâtel 1854—55. Livre II, p. 131.

[3] Frédéric du Bois de Montperreux, Les monuments de Neuchâtel. „Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich". 5. Bd. Zürich 1852. Planche I. — [Alphonse] de Mandrot, „Musée neuchâtelois" I, 1864, p. 1 ss.

Digitized by Google

schöne Lage der Fenisburg äusserte sich ein Kenner der neuenburgischen Vorzeit folgendermassen: „Emergeant fièrement de la forêt, il présentait à l'œil sa tour massive et ses solides murailles, tachant de gris le rideau vert sombre des sapins qui couvrent la colline".[1]

Nach der Übersiedelung der Schlossherren findet sich in neuenburgischen Geschichtsquellen keine Nennung der Burg Fenis mehr. Johannes Müller erwähnt aus dem Jahre 1228 die zum Dekanate Neuchâtel gehörige Kirche von Fenis; hingegen hat die von Brunner erwähnte Örtlichkeit Vanel oder Fanel an der Zihl nichts mit Vinelz zu tun.[2] Noch im 15. Jahrhundert war Vinelz eine neuenburgische Kollatur; es besass wie Erlach eine eigene Parochialkirche und zwar unstreitig die ältere als Erlach. Die Erinnerung an die Grafen von Fenis erlosch in deren Heimat bis in die jüngste Zeit nicht völlig. Im Jahre 1660 erwähnt der Deutschherren-Kommissär Hermann das frühere Haus der Fenis, das oberhalb des Dorfes Vinelz gestanden habe; noch damals gab es dort einen „Burggraben", einen „Grafenbrunnen", ein „Grafenmoos". Sogar am Ausgange des 19. Jahrhunderts waren die Ausdrücke „Burgzelg", „Grafenbrunnen" und „Grafenmoos" als Flurnamen immer noch in Gebrauch.[3] Das Blatt „Erlach" des „Topographischen Atlasses der Schweiz" (1879) enthält allerdings bloss die Bezeichnungen „Schlosshubel" und „Vor der Burg". Jetzt kommen in der Gemeinde Vinelz diese Ausdrücke nicht mehr vor.[4] In der benachbarten Gemeinde Ins findet sich einzig noch der Flurname „Grafenbrunnen".[5]

Vom Ursprunge des Hauses Neuenburg schrieb der schweizerische Geschichtsforscher Wilhelm Gisi in einer gründlichen und sorgfältig belegten Arbeit vom Jahre 1886: „Über kein Dynastengeschlecht der Schweiz ist so viel fabuliert worden wie über das Haus Neuenburg vor seinem ersten geschichtlichen Auftreten um 1143, mit der Stiftung des Klosters Fontaine-André".[6] Ähnlich urteilte noch am Beginne des 20. Jahrhunderts der Neuenburger Jean Grellet, einer der besten Kenner, die Anfänge jener Familie seien mit einem undurchdringlichen Schleier bedeckt.[7] Nur hypothetisch ist die Abstammung der Neuenburger von den schweizerischen Geschlechtern von Strättlingen, Sogren (Seedorf),

[1] D[avid] G[uillaume] Huguenin, Les châteaux neuchâtelois. Nouvelle édition par Max Diacon. Neuchâtel 1894. Le château de Fenis. Notice de Alfred Godet, p. 453.

[2] Brunner a. a. O. S. 169. — Egbert Friedrich von Mülinen und Wolfgang Friedrich von Mülinen, Beiträge zur Heimatkunde des Kantons Bern. 6. Heft. Das Seeland. Bern 1893. S. 202 f., 250 f., 549 ff.

[3] Brunner a. a. O. S. 169.

[4] Gefl. Mitteilung der Gemeindeschreiberei Vinelz vom 22. Juni 1917.

[5] Gefl. Mitteilung der Gemeindeschreiberei Ins vom 2. Juli 1917.

[6] Der Ursprung der Häuser Neuenburg in der Schweiz und im Breisgau. „Anzeiger für schweizerische Geschichte", 17. Jahrg., Neue Folge, 1886, S. 79 ff.; vgl. 19. Jahrg., Neue Folge, 1888, S. 212 ff.

[7] Généalogie de la maison de Neuchâtel. [Zurich] 1902, p. 106.

Digitized by Google

Thierstein, Rheinfelden, Frohburg, am wahrscheinlichsten vielleicht die von der freiherrlichen Familie von Oltigen. Allgemeine Übereinstimmung besteht darin, als ältesten Stammvater des Hauses Neuenburg Ulrich von Fenis zu betrachten, der von Kaiser Konrad II. 1043 zum Grafen erhoben worden sei. Diese Rangerhöhung ist glaubhaft, sogar wahrscheinlich. Aber merkwürdigerweise verschwindet nach Ulrich der Grafentitel wieder bis 1196, in welchem Jahr Ulrich III. sich und seinen verstorbenen Bruder Rudolf II. als Grafen bezeichnet. Nach der Ansicht Gisis war der erste Graf wohl Rudolf II. Ausserdem kann es sich nur um die Landgrafschaft Bargen handeln, deren Bezeichnung vielleicht von einer alten Dingstätte herrührt; dieses Gebiet aber gehörte zuerst dem Hause von Besançon, dann dem von Laupen. Eine weitere Unsicherheit besteht darin, dass Ulrich von Fenis nicht früher erwähnt wird als im Cartulaire de l'évêché de Lausanne aus der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts. Zum zweiten Male findet sich der Name Fenis, ungefähr gleichzeitig wie in diesem Cartulaire, im Siegel Ulrichs III. an einer Urkunde von 1208 im bernischen Staatsarchive, wo es der Staatsschreiber Moritz von Stürler entdeckte. Entweder darf man das als Beweis für das Alter des Namens und für die Abstammung Ulrichs III. aus einem alten Hause Fenis betrachten oder dann als Rückübertragung des Namens und Titels auf Ulrich I. Im Text der Urkunde nennt sich Ulrich II. allerdings *comes de Novo Castro*. Zum dritten Mal erscheint der Name Fenis als Bezeichnung des Minnesängers. Eigenartig ist die Hypothese Gisis, die Grafen von Neuenburg, die Nachkommen der Herren von Fenis, seien in den Breisgau übergesiedelt und haben Nimburg am Kaiserstuhl gegründet, nicht zu verwechseln mit Neuenburg am Rhein; ihre Nachkommen seien in die Schweiz zurückgekehrt und nach dem Aussterben des Hauses Laupen zur landgräflichen Würde von Bargen emporgestiegen.[1] Dieser nicht sehr wahrscheinlichen Annahme gegenüber vertreten die schweizerischen Geschichtskenner mehrheitlich den unmittelbaren Zusammenhang der Häuser Fenis und Neuenburg und die Gleichsetzung der Burgen Fenis und Hasenburg.

Nach der Ansicht Raedlés erfolgte 1082 die Schenkung der Herrschaft Arconcié (Ergenzach) an das Haus Fenis. Im 12. Jahrhundert vergrösserte sich die Grafschaft durch Heirat und Erbgang. Neuenburg, der neue Sitz der regierenden Familie, erscheint zuerst 1011 als *novum castellum* und bildete als *regalissima sedes* einen Teil der Ausstattung Irmengardes, der Verlobten des burgundischen Königs Rudolf III., der später sein Reich den Kaisern Heinrich II. und Konrad II. vermachte. Dann wurde es eine Stadt und gab dem See den Namen; hie und da hiess es auch Neuenburg am See im Unterschiede zu Neuenburg, Neufchâtel, in Hochburgund. Die Grafschaft Neuenburg-Fenis begann ihre eigene Geschichte zu leben. Die An-

[1] a. a. O. S. 89 ff., 97 f.

Digitized by Google

gehörigen der regierenden Familie waren Gönner der Gotteshäuser Hauterive, Fontaine-André, St. Johannsen und Frienisberg; einige wurden Bischöfe von Lausanne und Basel; unter der Herrschaft der Hohenstaufen und Zähringer nahmen die Grafen von Neuenburg wahrscheinlich teil an den Kämpfen in Italien, an den Kreuzzügen und erfuhren den Einfluss der Fremde. In der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts herrschte Ulrich II. über die Grafschaft. Der neuenburgische Geschichtschreiber Louis Junod nannte ihn Ulrich III., da er der gewöhnlich angenommenen genealogischen Reihe noch die Grafen Rudolf I. und Ulrich II. aus dem 11. Jahrhundert voranstellte.[1] Ulrich II. von Fenis war einer der mächtigsten Dynasten der Westschweiz; er gebot über die Lande zwischen dem Neuenburgersee, dem Bielersee und der Aare bis hinab gegen Solothurn. Nach der Ansicht Frédéric de Chambriers nahm er am Kreuzzuge von 1147 teil, nannte sich Herr von Neuenburg und Arconcié, setzte sich in Neuenburg fest, hinterliess diesen Namen seiner Familie und starb 1191 oder 1192.[2] Berta, die Frau Ulrichs II., mit diesem Gründerin der Stiftskirche von Neuenburg, wird von einigen Berta von Granges genannt, aber ohne zwingenden Beweis. Da auch kein Übergang von Landbesitz nachgewiesen ist, schloss man auf eine Verwechslung mit der gleichnamigen Frau Rudolfs I. von Nidau. Jean Grellet sprach im Anschluss an Pater Raedlé die Vermutung aus, sie könnte eine Berta von Vivers (franz. Vivy oder Viviers) gewesen sein.[3] Der Ort liegt bei Barberêche, nördlich von Freiburg, an der Saane. Der Abbé Narbey hielt am Namen Berta von Granges fest, suchte aber Granges bei Villersexel in Hochburgund; in Berta vermutete er eine Tochter oder Nichte von Guy de Granges-Grammont. In dieser Familie sei ein besonderer Kult der heiligen drei Könige heimisch gewesen. Barbarossa schenkte deren Reliquien seinem Kanzler, dem Erzbischof Rainald von Dassel, der, begleitet von Guy de Granges, die Heiligtümer 1162 nach seinem Metropolitansitze Köln brachte. Berta habe als Tochter des Geschlechtes Granges-Grammont der Verehrung der drei Heiligen dementsprechend in der von ihr mitgegründeten Stiftskirche von Neuenburg eine besondere Stellung eingeräumt.[4]

Aus der Ehe Ulrichs II. mit Berta stammten die Söhne Rudolf II., Ulrich III. und Berthold. Der Name Rudolf lässt sich im Geschlechte durch drei Jahrhunderte verfolgen und wechselt öfter mit Ulrich. Es erhebt sich deshalb die Frage, welcher Rudolf der Dichter ist. Bodmer sprach von einem Sohn oder Enkel Ulrichs.[5] Joh. Müller, Adelung, Koch und Docen äusserten sich

[1] Vgl. S. 5. oben.

[2] Histoire de Neuchâtel et de Valangin. Neuchâtel 1840, p. 12.

[3] Notes généalogiques sur la maison de Neuchâtel. „Musée neuchâtelois" XXX, 1893, p. 119 ss.

[4] Fondation de la Collégiale de Neuchâtel en Suisse vers 1180. „Musée neuchâtelois" XL, 1903, p. 145 ss.

[5] Proben der alten schwäbischen Poesie des dreizehnten Jahrhunderts. Zürich 1748. S. XXVII.

Digitized by Google

nicht übereinstimmend.[1] Rudolf I. ist zum vornherein ausgeschlossen, da er viel zu früh auftritt. Neben Rudolf II. kamen noch in Frage dessen Enkel Rudolf III. und Ururenkel Rudolf IV. oder Rollin. Friedrich Heinrich von der Hagen schien sich zuerst für Rudolf IV. zu entscheiden.[2] Da dieser aber urkundlich zwischen 1286 und 1342 auftritt, ist er zu spät; am Ende des 13. Jahrhunderts war eine Nachahmung der Troubadour-Lyrik des 12. völlig undenkbar. Von der Hagen drückte sich allerdings nicht ganz bestimmt aus; er sprach von Rudolf III. und Rudolf IV., meist aber von diesem als dem bekanntesten und mächtigsten des Namens und hielt also wahrscheinlich Rudolf IV. für den Dichter. Schon damals aber war er auf der Spur der richtigen Vermutung, dass der Minnesänger früher angesetzt werden müsse; denn zu Brennenbergs Äusserung über den Neuenburger machte er die Fussnote: „Ist dieses der [10]Graf Rudolf von Neuenburg, so kann derselbe nicht der dort angenommene jüngere Rudolf sein; wogegen auch spricht, dass schon [118]Marner XIV, 18 den Tod des Venis beklagt".[3] Von der Hagen war nun so unsicher geworden, dass er den Dichter nicht mehr mit Bestimmtheit in der Schweiz suchte, sondern auf Neuenburger im Tirol aufmerksam machte. In seiner „Übersicht der Dichter dieser Sammlung nach der Zeitfolge" versetzte er Rudolf in die Jahre 1220—30.[4] Dementsprechend hielten einige, z. B. Dr. Guillaume von Neuchâtel, Rudolf III. für den Dichter, den Gemahl der Sibylle de Montfaucon, der Tochter des Grafen Thierry von Montbéliard.[5] Der Zeit nach schien diese Annahme ungefähr zu stimmen. Rudolf III. kommt urkundlich vor zwischen 1203 und 1263, zum ersten Mal in zwei Schenkungsurkunden für das Kloster Frienisberg.[6] Da er aber über den romanischen Teil der Grafschaft herrschte, ist er wohl auszuschliessen. Auch passen die ungenauen Reime, die die Lieder in der alten Weingartner Handschrift aufweisen, in eine frühere Zeit. In der grossen Heidelberger Liederhandschrift sind die Reime verbessert, allerdings ungeschickt; deshalb konnte der Dichter zuerst für jünger gehalten werden. Jean Grellet entfernt Rudolf III. als Dichter nicht wegen der Sprache, da jener von einer deutschen Mutter abstammte und bei der Teilung der Grafschaft alt genug war, um die deutsche Sprache zu verstehen, sondern deswegen, weil er den gräflichen Titel nicht führte.[7] Immerhin ist dem entgegenzuhalten, dass es zur Zeit der Entstehung der Liederhandschriften keine einfachen Herren von Neuenburg, sondern nur noch Grafen gab und dass deshalb eine Rückübertragung dieses Titels leicht möglich war. Der Hauptgrund

[1] MSH 4, S. 48.
[2] a. a. O. S. 47 ff.
[3] a. a. O. S. 280, Anm. 17.
[4] a. a. O. S. 911.
[5] Un troubadour neuchâtelois. „Musée neuchâtelois" I, 1864, p. 17, 119.
[6] Matile, Mon. I, p. 40 s., 66 s.
[7] Les comtes de Nidau. „Musée neuchâtelois" XXV, 1888, p. 85.

Digitized by Google

ist aber der zeitliche Abstand Rudolfs III. von der mittelhochdeutschen Blüteperiode. — In einer akademischen Abhandlung, gelesen den 24. Oktober 1850, gedruckt 1852, entschied sich von der Hagen schliesslich für Rudolf II.[1] Dieselbe Meinung vertrat er im literarhistorisch-biographischen Abriss in Mathieus „Minnesängern" mit Bezugnahme auf die Äusserungen Marners und Brennenbergs, die Weingartner Handschrift und den Namen Fenis, die Wahrscheinlichkeit der Nachbildung provenzalischer Dichtung vor dem Albigenserkreuzzug; allerdings nennt er den Dichter hier Rudolf III., meint aber den Grafen des ausgehenden 12. Jahrhunderts.[2] Damit stimmen überein die Ausführungen in seinem „Bildersaal altdeutscher Dichter".[3] Demgegenüber schien Bartsch noch 1856 den jüngern Rudolf III. für den Dichter zu halten, als er von Friedrich von Hausen und dem „viel späteren Grafen von Neuenburg" sprach.[4] Der Ansicht von der Hagens traten Lachmann und Haupt bei, die Herausgeber des kritischen Sammelwerks „Des Minnesangs Frühling". Haupt erklärte sich ausdrücklich gegen den romanischen Rudolf III.[5] Erst 1859 schrieb Bartsch, der Dichter sei „in jedem Falle wohl früher zu setzen, als von der Hagen annimmt".[6] Er scheint sich also ein Menschenalter später geirrt zu haben, als er behauptete, diese Ansicht sei zuerst von ihm ausgesprochen worden.[7]

Rudolf II. erscheint zuerst 1158 in einer Schenkungsurkunde seines Vaters für das Kloster Hauterive; als ältester Sohn erklärt er sich mit der Schenkung einverstanden.[8] Ulrich II. machte mit seiner Frau und seinen Söhnen Vergabungen an die Klöster St. Johannsen, Frienisberg, Bellelay, Fontaine-André.[9] Im Jahre 1182 stimmte Rudolf mit seinen Brüdern dem Verzichte seines Vaters auf die Vogtei von Frienisberg zu.[10] Zehn Jahre später treten Rudolf II. und Ulrich III. ohne ihren Vater auf in zwei Urkunden über die Beilegung von Streitigkeiten zwischen den Klöstern Hauterive und Fontaine-André.[11] Die zwei Brüder herrschten nun gemeinsam über die Grafschaft; Berthold wurde Bischof von Lausanne. Die wenigen Urkunden der neunziger Jahre lassen in Rudolf II. nicht einen besonders hervorragenden Dynasten erkennen; er starb bereits

---

[1] Handschriftengemälde und andere bildliche Denkmale der deutschen Liederdichter des 12.—14. Jahrhunderts. Abhandlungen der königlichen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Philologische und historische Abhandlungen. Aus dem Jahre 1850. Berlin 1852. S. 141.

[2] Minnesänger aus der Zeit der Hohenstaufen..... Faksimile der Pariser Handschrift von Bernard Carl Mathieu. Paris 1850. S. 6.

[3] Berlin 1856. S. 65.

[4] Nachahmung provenzalischer Poesie im Deutschen. „Germania" 1, 1856, S. 481.

[5] MF Leipzig 1857. S. 262.

[6] Über den Grafen Rudolf von Neuenburg. ZfdA 11, 1859, S. 162.

[7] Schweizer MS, S. XI; vgl. Anm. 3.

[8] Matile, Mon. I, p. 14.

[9] „ „ p. 27 s., 30 ss.

[10] „ „ p. 25 s.

[11] „ „ p. 32 ss.; Fontes Rerum Bernensium I, Bern 1883, S. 488, Nr. 96.

Digitized by Google

vor dem 30. August 1196, da an diesem Tage sein Bruder Ulrich in Hauterive eine Jahrzeit (anniversarium) für ihn stiftete.[1] Sein Tod lag wahrscheinlich noch nicht weit zurück und bildete wohl die eigentliche Veranlassung zur Stiftung; zu dieser Annahme berechtigt der Umstand, dass in der Urkunde Rudolf in den Vordergrund gestellt wird. Der geringe Abstand zwischen dem Tode Rudolfs und dem seiner Eltern und die lange Lebensdauer seiner Brüder Ulrich, gestorben 1225, und Berthold, gestorben 1220, lässt vermuten, dass Rudolf im besten Alter starb.

Ältere Chronisten und Geschichtschreiber wussten etwas zu melden über die nähern Umstände seines Todes. Rudolf II. sei mit seinem Vater auf einem Kreuzzug oder im Kampfe gegen Berchtold V. von Zähringen bei Payerne 1190 gefallen. Aber der bernische Oberst Friedrich Steck von Lenzburg (1768—1839) wies in seiner handschriftlichen „Généalogie de la maison de Neuchâtel" diese Behauptung zurück mit dem Hinweis auf die Urkunden von 1192. Louis Junod versicherte: „Rodolphe mourut des suites d'une blessure qu'il avait reçue aux frontières de la Rhétie".[2] Diese Angabe ist aber völlig ohne Beleg.

Als Frau Rudolfs II. erscheint zweimal eine Comitissa aus unbekanntem Hause. Der Name ist etwas ungewöhnlich und wurde von vielen für den lateinischen Titel der Gräfin gehalten. Zwei der besten Kenner neuenburgischer Geschichte, Maurice Tripet und Jean Grellet, stellten aber für die Bezeichnung Comitissa die Geltung eines Eigennamens fest an Hand der erwähnten zwei Urkunden für die Klöster Hauterive und Fontaine-André; hier erscheinen 1192 die Brüder Rudolf und Ulrich mit ihrer Mutter Berta und ihren Frauen Comitissa und Gertrud; die zweite Urkunde ist die letzte, die Rudolf II. ausstellte.[3] Matile und andere gaben diesem als zweite Frau eine Verena von Kiburg, die aber nicht urkundlich bezeugt ist. Im Geschlechte der Kiburger erscheint zudem nur eine einzige Verena; sie war verheiratet mit einem Grafen von Zollern. Das Grabmal in der Stiftskirche von Neuenburg zeigt neben dem Wappen Rudolfs das von Kiburg und ein anderes, wahrscheinlich das von Teck. Comitissa könnte also diesem Geschlechte zugezählt werden; ihr Name ist aber romanisch und macht deshalb ihre Zugehörigkeit zu einer schwäbischen Familie nicht sehr wahrscheinlich.[4] Jean Grellet nahm an, die Wappen bezögen sich nicht notwendig auf die Figuren, bei denen sie stehen; sie sollten vielleicht allgemein das Andenken an Ehebündnisse und Verwandtschaften festhalten und wurden nach dem verfügbaren Platze verteilt.[5]

[1] Matile, Mon. I, p. 37s.; Fontes Rerum Bernensium I, Bern 1883, S. 492, Nr. 101.

[2] Histoire populaire du pays de Neuchâtel 1863, p. 34.

[3] Maurice Tripet, Comitissa est-il un prénom ou un titre? „Archives héraldiques suisses", 2e année, 1888, p. 222.

[4] Maurice Tripet, Les armoiries des édifices publiques ... [de Neuchâtel]. „Archives héraldiques suisses", 2e année, 1888, p. 171.

[5] Le cénotaphe des comtes de Neuchâtel. „Archives héraldiques suisses", XXXI, 1917, p. 117.

Digitized by Google

Auf Rudolf II. folgte sein Sohn Berthold, der das Kondominat mit seinem Onkel Ulrich III. weiterführte; die beiden bestimmten 1214 in einer *charte de franchise* die Rechte von Schloss und Stadt Neuenburg nach den coutumes von Besançon, ein Jahr vor der Verleihung der englischen Charte. Um 1215 erfolgte die Teilung der Grafschaft Neuenburg in eine deutsche und romanische Hälfte.[1] Von 1223 an gibt es dementsprechend Urkunden mit Bertholds Namen allein und solche mit den Namen Ulrichs und seiner Söhne. Das Haus Fenis trennte sich nun in zwei grosse Linien. Die ältere, die Linie Neuenburg, übernahm die Herrschaft Neuenburg, den romanischen Teil mit burgundischen Bräuchen unter der kirchlichen Gerichtsbarkeit von Lausanne. Die jüngere Linie, die von Arconcié, behielt die Reichsgrafschaft Neuenburg, den landgraviatus circa Ararim, den deutschen Teil mit germanischen Gebräuchen unter der kirchlichen Gerichtsbarkeit von Basel, ausserdem noch Valangin; sie verzweigte sich in die Geschlechter von Nidau, von Strassberg und von Aarberg-Valangin; der Titel „Graf von Neuenburg", den sich Ulrich bei der Teilung vorbehielt, ging dann über auf seinen ältesten Sohn, Rudolf von Nidau, dessen Geschlecht ihn 150 Jahre führte in Akten und Siegeln, die immer noch das alte Wappen, das neuenburgische Stadtbild, zeigen. Siegel und Texte der Urkunden beider Linien gehen in dieser Beziehung parallel. Berthold von Neuenburg, das Haupt der älteren Linie, nannte sich hie und da auch Graf, aber nach der Teilung, von 1225 an nicht mehr, sondern bloss *dominus* und *seigneur;* er habe sogar den Adler, das Sinnbild der Freigebigkeit, nicht mehr im Wappen geführt, weil er von seinem Onkel verkürzt worden sei; erst sein Urenkel Rudolf IV. (Raoul, Rollin), der die Vergangenheit liebte, nahm 1296 für die ältere Linie den Grafentitel wieder an.

Die herrschende Ansicht ist nun seit langem, Graf Rudolf II., der mit seinem Sohne Berthold die welschneuenburgische Linie begründete, sei für den Minnesänger zu halten. Sie blieb aber nicht ohne Widerspruch. In den Jahren 1873 und 1875 suchte Siegfried Pfaff den Nachweis zu erbringen, dass Rudolf II. zu früh gestorben sei, um als der Dichter gelten zu können.[2] Er erblickte chronologisch sichere Anhaltspunkte in folgenden Feststellungen. Der Troubadour Folquet von Marseille, den Rudolf mehrfach nachahmte, sendet Grüsse an eine Dame im Geleit eines Kreuzliedes, das er verfasste nach der Schlacht von Alarcos (19. Juli 1195), in der der Kalif Abu Jussuf von Marokko über Alfons VIII. von Kastilien siegte; in einer Kanzone gibt er dem Liebesdienste den Abschied, also wahrscheinlich nach 1195; diese Kanzone wird nachgeahmt im ersten Liede Rudolfs: also kann der Minnesänger wohl nicht der vor dem 30. Au-

[1] Matthias von Neuenburg, Chronica. Bern 1866. S. 7. — Matile, Mon. I, p. 71.

[2] Über den Minnesänger Rudolf, Grafen von Fenis, Herrn von Neuenburg-Nidau. Jahresbericht des Collegiums in Buchsweiler. Strassburg 1873. S. 3 ff. — Rudolf von Fenis. ZfdA 18, 1875, S. 44 ff.

Digitized by Google

gust 1196 verstorbene Rudolf II. gewesen sein. Aber Pfaff hielt es nicht für nötig und nicht für möglich, zu dessen romanischem Enkel Rudolf III. hinabzusteigen; denn zwischen diesen beiden steht noch ein Neffe, bezw. Oheim, der schon erwähnte Rudolf, ein Angehöriger der deutschen Linie des Grafenhauses, der für den Dichter gehalten werden könne oder müsse. Der Name Rudolf des Minnesängers passe besser für einen Angehörigen des deutschen Zweiges von Nidau als der lateinische Radulphus, unter dem Rudolf II. einige Male erscheint. Ebenso dürfe Rudolf I., der Sohn einer deutschen Gertrud, eher als deutscher Dichter betrachtet werden als Rudolf II., der Gemahl einer romanischen Comitissa. Den Namen Fenis führte Rudolfs I. Vater, Ulrich III., der ältere Sohn wohl ebenfalls, solange er nicht regierender Herr in der Grafschaft war, also vor 1225; nach dem Antritt der Herrschaft nannte er sich *comes de Novo Castro*. Deshalb heisst der Dichter *von Fenis* in der ältern Weingartner Liederhandschrift und bei dem seiner gedenkenden Minnesänger Marner, *von Niuwenburg* hingegen in der jüngern grossen Heidelberger Handschrift und beim Minnesänger von Brennenberg. Dementsprechend suchte Pfaff die Entstehung der Lieder in die Blütezeit des deutschen Minnesangs zu verlegen und den Dichter als Nachahmer Reinmars des Alten und Morungens zu kennzeichnen. Dieser Rudolf, ein Sohn Ulrichs III., ein Neffe Rudolfs II., erscheint zuerst 1201 in einer Tauschurkunde für das Kloster Hauterive mit seinem Vater, seinem Onkel Berthold, seinem Vetter Berthold und seiner Mutter Gertrud;[1] er bezeugte am 10. Februar 1220 zu Lebzeiten seines Vaters eine Urkunde Kaiser Friedrichs II. in Hagenau[2]; als ältester Sohn untersiegelte er 1225 eine Urkunde seines Vaters, in der dieser für sein Seelenheil dem Kloster St. Johannsen eine Schenkung machte.[3] Nach Ulrichs Tode (1225) folgte er diesem im Titel und Amt als Landgraf und als der erste urkundlich bekannte Herr von Nidau. Matthias von Neuenburg nannte ihn *antiquum de Nidowe* als den ältesten von Ulrichs Söhnen und nach dem Städtchen, das ihm als Sitz diente.[4] In einer Urkunde von 1228 heisst der Nidauer *comes de Novo Castro*, auf einem Siegel von 1230 *Radulfus de Novocastro*, auf einem von 1251 *Rodolfus Novi Castri*.[5] Als seine Frauen werden genannt Berta von Granges, gestorben 1226, und eine Richensa aus unbekanntem Hause, vielleicht von Frohburg. Während fast 20 Jahren verwaltete er das gemeinsame Erbe der jüngern Linie bis zur Volljährigkeit seiner Brüder.

[1] Matile, Mon. I, p. 38 s.

[2] Monumenta Zollerana I. Her. v. Rudolf Frhn. v. Stillfried u. Dr. Traugott Maercker. Berlin 1852. S. 37. — Historia diplomatica Friderici Secundi. J.-L.-A. Huillard-Bréholles. Tom. I. Pars II. Paris 1852, p. 738 ss.

[3] Matile, Mon. I, p. 70 ss.

[4] Chronica. Bern 1866. S. 7. Vgl. „Die Geschichtschreiber der deutschen Vorzeit". XIV. Jahrhundert. Bd. VI. Leipzig 1892. S. 12. — Matile, Mon. I, p. 71.

[5] Jean Grellet, Généalogie de la maison de Neuchâtel. [Zurich] 1902. p. 117; planche XIII, fig. 48; planche XIV, fig. 49. — Matile, Mon. I, p. 76.

Digitized by Google

Dann erfolgte die Teilung: Rudolf behielt die landgräfliche Würde von Neuenburg und die Herrschaft Nidau; Berthold übernahm zuerst Valangin, dann Strassberg (Büren), der jüngste, Ulrich, Arconcié (Ergenzach), Illens (Illingen), beide südlich von Freiburg an der Saane gelegen, Aarberg und Strassberg, dann Valangin statt Strassberg. Die Seitenlinien von Strassberg und von Aarberg-Valangin nannten sich zuerst gewöhnlich weder „Grafen von Neuenburg" wie die Nidauer, noch „Herren von Neuenburg" wie die ältere Linie, sondern einfach „von Neuenburg". Berthold von Strassberg führte das alte Wappen der Familie, das Stadtbild; sein Enkel Otto nannte sich auch Graf, was bei einem Reichsvogt Kaiser Albrechts und Verwandten der Habsburger nicht verwundern kann; er fand den Tod im Morgartenkriege von 1315. Schliesslich legten sich alle Angehörigen der Linien Strassberg, Aarberg und Valangin den gräflichen Titel bei. Ulrich III. hatte ausser 5 Söhnen noch 5 Töchter, die mit den Herren und Grafen von Toggenburg, Falkenstein, Rötteln, Regensberg und Grandson verheiratet waren. Am bekanntesten ist Gertrud, die Gemahlin Diethelms II. von Toggenburg, der als Mörder seines Bruders Friedrich I. in der Geschichte dieses Hauses eine traurige Berühmtheit erwarb. Conradus de Fabaria nannte in seinen *Casus St. Galli*, cap. 14, Gertrud *pessimam machinatricem seminarii odii inter fratres*.[1] Der Mord wurde verübt im Jahre 1226. Der Vater der beiden unglückseligen Brüder, Diethelm I., starb um 1230, Diethelm II. um 1240, Gertrud 1260. Sohn, bezw. Enkel Gertruds waren Kraft I., gestorben zwischen 1249 und 1253, und Kraft II., gestorben nach 1261, den man für den Minnesänger der grossen Heidelberger Liederhandschrift hält. — Rudolf I. von Nidau, der Bruder Gertruds, erscheint etwa noch ein Menschenalter als regierender Herr und Landgraf. Er machte 1228 einen Tausch mit der Abtei St. Johannsen, bezeugte Schenkungen und Verkäufe seines Vetters Berthold in den Jahren 1229, 1231 und 1234, bestätigte Schenkungen und Verkäufe an die Abteien St. Johannsen und Fontaine-André in den dreissiger und vierziger Jahren, vermittelte 1234 in einer Streitsache zwischen St. Gallen und dem Grafen Diethelm von Toggenburg und stiftete 1247 die Prämonstratenser-Abtei Gottstatt bei Nidau; er tritt zum letzten Mal auf in einer Urkunde vom Jahre 1251.[2] Er stand in Beziehungen zum Minnesänger Hesso von Reinach; auf seine Bitte empfahl Papst Innocenz IV. diesen 1247 für eine Chorherrenpfründe in Moutier-Grandval.[3] Rudolf scheint also vom Kaiser zum Papst übergegangen zu sein. In einer Urkunde vom 14. März 1257 wird er als gestorben bezeichnet.[4] Jean Grellet

[1] G. H. Pertz, Monumenta Germaniae historica. Tomus II. Hannoverae 1829. p. 176. — Matile, Mon. I, p. 71.

[2] Matile, Mon. I, p. 76, 79, 81 s., 85, 88, 90 s., 98, 93 s., 103, 104, 111, 112 s.

[3] Jakob Baechtold, Geschichte der deutschen Literatur in der Schweiz. Frauenfeld 1892. Zusätze und Verbesserungen S. 207.

[4] J. Trouillat, Monuments de l'histoire de l'ancien évêché de Bâle. Tome I. Porrentruy 1852. p. 645 s.

Digitized by Google

gibt auf seiner genealogischen Tafel 1263 als letztes Regierungsjahr Rudolfs oder als Jahr der letzten urkundlichen Erwähnung an, im Text hingegen 1267 als Todesjahr und zwar mit Hinweis auf die „Fontes Rerum Bernensium".[1] Die angegebenen Urkunden dieser Sammlung bernischer Geschichtsquellen sind aber nicht derart, dass sie zu jener Annahme nötigen; mehrere andere Stücke erwähnen Rudolf als verstorben; das Verzeichnis der Landgrafen „von Burgunden an der Aare (Neuenburg)" begrenzt dessen Regierungszeit auf 1225 bis 1258; dass der Sohn, Rudolf II. von Nidau, erst von 1267 an regierte, hatte seinen Grund wahrscheinlich darin, dass er nicht viel früher volljährig wurde.[2]

Hermann Paul vertrat im Gegensatze zu S. Pfaff die Ansicht, nicht der Nidauer, sondern der ältere Rudolf sei als der Dichter zu betrachten.[3] Die ungenauen Reime wären ganz vereinzelt in der von Pfaff angenommenen Zeit, die sklavische Nachahmung der Provenzalen in der deutschen Blütezeit undenkbar, eine Beeinflussung Rudolfs durch Reinmar und Morungen nicht nachzuweisen, da sich bei den Dichtern dieser Zeit immer Übereinstimmungen allgemeiner Art zusammenstellen lassen; das Argument mit Folquets Kanzone wäre zwingend, wenn diese wirklich das letzte Liebeslied des Provenzalen gewesen; vielleicht aber bereute der Dichter seinen Entschluss, meinte diesen möglicherweise überhaupt nicht ernst, sondern bloss als Drohung oder als Gedankenspiel, wie es auch bei deutschen Dichtern vorkommt. Paul hielt deshalb eine Entstehung der Kanzone vor 1195, mithin auch deren Benutzung durch Rudolf für wohl möglich. Wilmanns sprach sich ebenfalls für Rudolf II. von Neuenburg aus.[4] Auch Konrad Burdach betonte Pfaff gegenüber, der Dichter gehöre nicht ins 13. Jahrhundert, und entschied sich deshalb für den ältern Rudolf.[5] Derselben Ansicht war Weissenfels.[6] Gleichzeitig trat aber Bartsch nach erneuter Erwägung wieder für den jüngern Rudolf ein.[7] Dessen Onkel Rudolf II. war bei seinem Tode mindestens ein Vierziger; die Lieder können nicht früher als um 1190 verfasst worden sein und müssen also in seine letzten Lebensjahre gerückt werden, was nicht gerade grosse Wahrscheinlichkeit für sich hat. Der Neffe hingegen, der 1201 zuerst urkundlich auftritt, kann in seiner Jugend, am Ende der neunziger Jahre, die Lieder gedichtet haben. In späterer Zeit hätten die Reime sorgfältiger sein müssen;

[1] Généalogie de la maison de Neuchâtel. [Zurich] 1902. Tableau XVII; p. 117.

[2] Fontes Rerum Bernensium II. Bern 1877. Nr. 637, S. 700; Nr. 655, S. 714. Doch vgl. Nr. 449, S. 470 f.; Nr. 553, S. 587 f.; Nr. 561, S. 608 f.; Nr. 584, S. 628 f.; Nr. 585, S. 629 f.; Nr. 608, S. 655 ff. S. XXVIII.

[3] Kritische Beiträge zu den Minnesingern. PBB 2, 1876, S. 436f.

[4] Graf Rudolf von Fenis. Allgemeine Deutsche Biographie 6, 1877, S. 620.

[5] Reinmar und Walter S. 40.

[6] Der daktylische Rhythmus bei den Minnesängern. Halle 1886. S. 157.

[7] Schweizer MS S. XV. — Deutsche Liederdichter des 12. bis 14. Jahrhunderts... 4. Aufl., besorgt v. W. Golther. Berlin 1901. S. XL.

Digitized by Google

wenn die genaue Reimkunst sich auch nicht in allen Teilen Deutschlands gleichzeitig durchsetzte, so hätten die höfischen Kreise im Anfange des 13. Jahrhunderts Rudolfs Freiheiten nicht mehr geduldet. Für den jüngeren Rudolf spricht auch die Benennung Fenis. — Jean Grellet schloss sich S. Pfaff und Bartsch an. Der Name Fenis stimme für den Nidauer und komme bei den Neuenburgern überhaupt nicht vor, da die Burg Fenis in der deutschen Grafschaft lag und deren Herrschern wohl als Sitz diente. Die Bezeichnung „Graf von Neuenburg" passt für den Nidauer so gut wie für die andern. Wenn Folquets Lieder, die von Rudolf benutzt wurden, auch früher entstanden, als man gewöhnlich annahm, so lernte sie der deutsche Dichter vielleicht doch erst später kennen. Jean Grellet hielt auch für möglich, dass die allerdings altmodische Reimtechnik noch in den Anfang des 13. Jahrhunderts passen könnte, da der Schweizer in dieser Beziehung vielleicht rückständig war.[1] Gegen diese Annahme spricht aber die formale Kunst Hartmanns von Aue und der völlig ritterlich konventionelle Charakter der damaligen schweizerischen Literatur. — Das Wappen im Bilde des Minnesängers in der grossen Heidelberger Liederhandschrift ist allerdings nicht das von Nidau, sondern das von Neuenburg. Aber nach der Ansicht Jean Grellets kann auch Rudolf von Nidau dieses in seiner Jugend, vor der Teilung, zur Zeit seines Dichtens geführt haben. Noch wahrscheinlicher war für den neuenburgischen Geschichtskenner die Annahme, nahezu zwei Jahrhunderte nach dem Dichter habe der Maler des Manesse-Codex geglaubt, es handle sich um einen Neuenburger, da diese Linie damals noch blühte und den Grafentitel wieder angenommen hatte, wogegen die Vettern von Nidau schon ausgestorben, im 13. und 14. Jahrhundert aber unter ihrem jüngeren Namen, eben Nidau, bekannt waren, so in Liedern und in der Chronik Froissarts. Dazu kommt noch der Umstand, dass die Grafen von Nidau im Unterschiede zu den übrigen Linien des Hauses Fenis als Helmkleinod eine Frauenbüste führten, die vielleicht die Dame des Minnesängers oder die Göttin Minne darstellen sollte.[2] Jean Grellet beharrte deshalb bei der Ansicht, als Dichter den Grafen von Neuenburg-Nidau zu betrachten, nicht den Zeitgenossen Barbarossas und Heinrichs VI., sondern denjenigen Friedrichs II. und des heiligen Ludwig. Der Schweizer Literarhistoriker Baechtold hielt „Rudolf II. oder eher dessen Neffen" für den Sänger. Als Entstehungszeit der Lieder betrachtete auch er ungefähr das letzte Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts.[3] Fridrich Pfaff bezeichnete als den Dichter „vielleicht Rudolf II....", fügte aber bei: „Wahrscheinlicher noch ist Rudolfs II. Bruderssohn Rudolf der

[1] „Musée neuchâtelois" XXV, 1888, p. 84 ss. — Gefl. briefl. Mitteilung vom 29. September 1917.

[2] Jean Grellet, Les cimiers de la maison de Neuchâtel. „Archives héraldiques suisses", 3e année, 1889, p. 237.

[3] a. a. O. S. 148.

Digitized by Google

Dichter".[1] — Der neuste Herausgeber der Werke Folquets, Stanislaw Stroński (Krakau 1910), datierte nun die Kanzone *Sitot me soi a tart aperceubutz*, die Siegfried Pfaff für seine biographischen Feststellungen verwendete, auf 1190 oder 1191; die übrigen von Rudolf benutzten Strophen Folquets sind älter.[2] Somit fällt ein Argument für Rudolf von Nidau dahin. Friedrich Vogt hielt deshalb in seiner Neubearbeitung von „Minnesangs Frühling" an seinem Entscheid für Rudolf II. fest.[3] Gegen diesen kann eigentlich nur sein vorgerücktes Alter angeführt werden. Gegen Rudolf von Nidau spricht umgekehrt das zu jugendliche Alter und die Namensbezeichnung *de Nidowe* statt *Fenis* oder *Neuenburg;* das Fenis-Siegel ist für seinen Vater Ulrich nachgewiesen, nicht für ihn selbst, und hat deshalb nicht viel Beweiskraft. Die Nachahmung Folquets zeigt, dass Rudolf mindestens bis 1191 dichtete; anderseits verbietet die ältere Technik, weit über diesen Zeitpunkt hinauszugehen. Unhaltbar ist die Bemerkung über Rudolf bei Jenny und Rossel: „Er schrieb nach 1220".[4] — Nicht aufgeklärt ist die Persönlichkeit eines Rudolf von Neuenburg, der in einer gegen 1181 angesetzten Urkunde für das Kloster Bellelay zusammen mit seiner Gattin Heilea (richtig Heilca), seinem ungenannten Sohn und seinem Bruder, dem Kleriker Cono, aufgeführt wird. Bartsch hielt ihn ohne weiteres für Rudolf II.[5] Aber dessen Gemahlin hiess Comitissa, nicht Heilca, und unter den Brüdern findet sich kein Cono. — Das jüngste Urteil Jean Grellets über die Person des Dichters lautete: „... vorläufig aber scheint mir die Frage der Identität noch nicht endgültig gelöst, und sie wird wohl lange noch, wenn nicht gar ad aeternum eine offene bleiben".[6] — Immerhin spricht doch die Mehrzahl der Gründe für Rudolf II. von Neuenburg, nicht für Rudolf I. von Neuenburg-Nidau. Wenn der Nidauer der Dichter gewesen wäre, müsste er um 1170 oder 1180 geboren sein; nimmt man ferner als Todesjahr 1257 oder 1267 an, so hätte er sich einer Lebensdauer von 77—97 Jahren erfreut, eines Alters, das nach den Angaben der Urkunden von keinem Angehörigen des Hauses Fenis annähernd erreicht wurde. Der Umstand, dass Rudolf II. eine wahrscheinlich welsche Comitissa zur Frau hatte, ist nicht sehr beweiskräftig. Die lateinische Namensform Radulphus, die Pfaff als Anzeichen des nichtdeutschen Wesens dieses Grafen betrachtete, findet sich auch für Rudolf von Nidau. Jean Grellet verlegte die Entstehung der Manesse-Handschrift ins 15. Jahrhundert; meist setzt man diese aber um 100 Jahre früher an, also in eine Zeit, da die Grafen von Nidau noch herrschten und doch mit ihrem eigentlichen

[1] Deutsche Nationalliteratur ... herausgegeben von Joseph Kürschner. 8. Bd. Erster Teil: Der Minnesang des 12. bis 14. Jahrh... Abteilg. 1. Stuttgart [1892]. S. 35.

[2] Folquet (Stronski), p. 51*, 73*.

[3] MFV S. 352 ff.

[4] Geschichte der schweizerischen Literatur. 1. Bd. Bern und Lausanne 1910. S. 31.

[5] J. Trouillat, o. c., tome II. Porrentruy 1854. p. 22a. — Schweizer MS S. XI.

[6] Gefl. briefl. Mitteilung v. 29. Sept. 1917.

Digitized by Google

jüngeren Namen hätten bezeichnet werden müssen. — Im Jahre 1260 starb der Marner, ein mittelhochdeutscher Dichter, der den Minnesänger *Venis* als gestorben erwähnt hatte. Wenn nun Rudolf von Nidau wirklich bis 1263 oder 1267 gelebt hätte, wie Jean Grellet annahm, so könnten sich die Verse des Marners nur auf Rudolf II. von Neuenburg beziehen.

Obschon die Dichtung des Minnesängers Rudolf völlig unkriegerisch ist, war sein Leben jedenfalls nicht unmännlich, wie man es von einem Dynasten zur Zeit des Kampfes zwischen Kaiser und Papst auch erwarten kann. Das gilt wohl von Rudolf II. von Neuenburg und von Rudolf I. von Nidau. Beide Linien des herrschenden Geschlechtes nahmen keinen unrühmlichen Ausgang. Auf die kurze Regierungszeit Rudolfs II. folgte die um so längere seines Sohnes Berthold, der 1260 starb. Dessen Sohn Rudolf III., der früher auch als möglicher Minnesänger in Betracht kam, folgte seinem Vater schon 1263 im Tode nach. Seine Nachfolger waren seine fünf Söhne, unter ihnen als der älteste und bekannteste Amédée, gestorben 1287. Nach diesem kam Rudolf IV., früher ebenfalls für den Minnesänger gehalten; mit den übrigen habsburgisch gesinnten westschweizerischen Adeligen erlitt er 1298 im Kampfe gegen Bern die Niederlage am Dornbühl; er nahm den Grafentitel wieder an und starb 1343 nach mehr als 50jähriger Regierung. Sein Sohn Louis, geboren 1305, kämpfte 1339 bei Laupen gegen die Berner, machte viele Kriegszüge und wurde 1373 als letzter männlicher Herrscher aus der ältern Linie des Hauses Fenis zu seinen Vätern versammelt; seine drei ehelichen Söhne waren ihm im Tode vorangegangen; er hinterliess die Grafschaft nach burgundischem Rechte seiner Tochter Isabella, die mit Rudolf IV. von Nidau verheiratet war.

Noch einfacher ist die Abfolge der Grafen von Neuenburg-Nidau. Der Sohn des von einigen für den Minnesänger gehaltenen ersten Nidauers, Rudolf II., war ein Zeitgenosse Rudolfs von Habsburg, für und gegen den er wiederholt an Kämpfen teilnahm. In einem Lied auf den Tod des Herzogs Johann von Brabant, des Siegers in der Schlacht bei Worring, gestorben 1294, wird auch Rudolf von Nidau, gestorben 1308, als tot beklagt.[1] Der Enkel, Rudolf III., war das Haupt des grossen westschweizerischen Adelsbundes, der sich gegen die Stadt Bern bildete, aber in der Schlacht bei Laupen 1339 die denkwürdige Niederlage erlitt, die der volkstümlich-freistaatlichen Entwicklung in der Schweiz freie Bahn eröffnete. Rudolf fiel mit seinem Vetter Gerhard von Valangin. Der Urenkel, Rudolf IV., heiratete 1337 die Erbtochter Isabella aus der älteren Linie des Hauses Neuenburg; er war österreichischer Landvogt; er kämpfte gegen die Preussen, Polen, Türken, Mauren und Engländer; in der Schlacht bei Poitiers 1356 fiel er in englische Gefangenschaft. Er erwarb die

[1] „Germania. Neues Jahrbuch der Berlinischen Gesellschaft für deutsche Sprache und Altertumskunde" III, 1839, S. 122. — Schweizer MS S. XXV.

Digitized by Google

Besitzungen seiner Vettern von Aarberg und Strassberg und herrschte von 1273 an, nach dem Tode seines Schwiegervaters, des Grafen Ludwig, über ein stattliches Gebiet. Rudolf IV. wird mit Namen, Wappen und Helmzier rühmlich erwähnt in einem Gedicht im „Wappenboek" Gelres, des Herolds von Geldern. Im Jahre 1375 fand er den Tod bei der Verteidigung seines Städtchens Büren gegen die Scharen der Gugler unter Enguerrand de Coucy. Wohl mit Recht urteilte Jean Grellet, wenn Rudolf länger gelebt oder Söhne hinterlassen hätte, wäre der Kanton Neuenburg vielleicht nicht auf seine heutigen Grenzen beschränkt.[1] So aber erloschen beinahe gleichzeitig die beiden Hauptlinien des Hauses Fenis. Die Grafschaften Aarberg, Nidau und Strassberg fielen bald der kräftig um sich greifenden Expansionspolitik der Stadt Bern zum Opfer. Rudolfs Witwe Isabella herrschte über das eigentliche Neuenburg bis zu ihrem Tode 1395; mit ihr, der Vertreterin der 11. oder 13. Generation seit Ulrich I., starb 170 Jahre nach der Teilung der alten Grafschaft auch die ältere Linie aus. 3½ Jahrhunderte hatte das Haus Fenis geblüht. Dann folgten in Neuenburg im Laufe von weiteren 4 Jahrhunderten die Herrscherhäuser von Freiburg (1395), Hochberg (1457), Orléans-Longueville (1543) und Preussen (1707). Das Ländchen wurde ein Fürstentum, nahm die Grafschaft Valangin in sich auf und bildete als eine kleine Monarchie der Hohenzollern und als ein Teil der schweizerischen Eidgenossenschaft eine staatsrechtliche Merkwürdigkeit, bis es sich 1848 als freistaatliches Gemeinwesen vorbehaltlos dem Schweizerbund anschloss, dessen Grundlagen 1291 gelegt worden waren, mehrere Jahrzehnte nach der Teilung der alten Grafschaft Neuenburg, ein Jahrhundert nach dem Dichten des gräflichen Minnesängers.

IV. Das Grabmal der Grafen von Neuenburg.[2]

Das Andenken an die ersten neuenburgischen Landesherren lebt auch fort in dem künstlerisch hochbedeutenden Kenotaph in der alten hauptstädtischen Stiftskirche oder Collégiale, im Mittelalter église collégiale de Notre-Dame de Neuchâtel. Das Grabmal wurde errichtet im Jahre 1372 durch den Grafen Louis, den letzten männlichen Herrscher der welschneuenburgischen Linie. Das bevorstehende Aussterben des ersten regierenden Hauses und verschiedene Todesfälle in der eigenen Familie, besonders der vorzeitige Hinschied dreier Söhne, gaben wohl dem Grafen Louis am Ende seiner Tage den Gedanken ein, die Erinnerung an sein Geschlecht durch ein würdiges Denkmal zu verewigen. Ein Jahr nach der Vollendung des Kunstwerkes starb dessen Stifter.

[1] „Musée neuchâtelois" XXV, 1888, p. 117.

[2] J. Rudolf Rahn, Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz. Zürich 1876. S. 575 ff. — Jean Grellet, Le cénotaphe des comtes de Neuchâtel. „Archives héraldiques suisses", XXXI, 1917, p. 113 ss.

Digitized by Google

Das Mausoleum steht im Chor der Kirche, wahrscheinlich in der Nähe des Ortes, wo die erlauchten Herren und Frauen ihre letzte Ruhestätte gefunden hatten. Die verschiedenen Teile des Kenotaphs sind von ungleichem Alter. Die Tumba besteht aus zwei übereinanderruhenden Stücken, wahrscheinlich zwei Sarkophagen, von denen nur eine Front sichtbar ist, die kielbogige Säulenstellungen und kleine Figuren aufweist. Darüber erhebt sich eine hohe, spitzbogige Nische, vorn maskiert durch zwei Spitzgiebel, die auf einem Pfeiler und zwei vorspringenden Tabernakeln ruhen. Das Innere der Nische und die anschliessenden Aussenwände sind besetzt mit 15 lebensgrossen Standbildern, von denen die letzten erst im 15. Jahrhundert angefügt wurden. Im Anschluss an eine Stelle in den anonymen „Chroniques des chanoines de Neuchâtel",[1] geschrieben gegen 1500, nahm Jean Grellet an, das Steinbild des Grafen Louis als des Stifters des Grabmals habe wahrscheinlich am Boden der Nische gelegen, nackt, auf dem Rücken, umgeben von den Bildsäulen der betenden Vorfahren und Verwandten, entsprechend der Anordnung der Figuren im gleichaltrigen Grabmal von La Sarraz im Waadtland, und sei bei der Einführung der Reformation der kunstfeindlichen Prüderie neugläubiger Eiferer zum Opfer gefallen.[2] Die Verstümmelung der Figuren an den Sarkophagen ist wohl demselben Vandalismus zuzuschreiben. Nachdem Verständnislosigkeit, blinder Glaubenseifer und die zerstörende Einwirkung der Zeit im Laufe der drei Jahrhunderte nach der Reformation das Grabmal zum Teil in Trümmer gelegt hatten, erfolgte in den Jahren 1840—1845 eine kunstverständige Wiederherstellung.

Die Bezeichnung der Personen, die durch die Standbilder dargestellt werden, ist unsicher; sowohl diejenige durch Jonas Barillier[3] wie diejenige bei Du Bois de Montperreux[4] befriedigt nicht in allen Beziehungen. Matile hielt es nicht für möglich, die Personen zu benennen.[5] Sehr überzeugend sind die Ausführungen Jean Grellets; sie wenden sich gegen die Ansichten Barilliers und Du Bois', von denen der erste Rudolf II., der andere Rudolf III. aus der im Grabmale dargestellten Ahnenreihe verweist. Allerdings gelang es auch den angestrengten Nachforschungen Jean Grellets und anderer nicht, in den mittelalterlichen Rechnungsbüchern der gräflichen Verwaltung etwas über die abgebildeten Personen ausfindig zu machen, „vu le laconisme regrettable des majordomes et receveurs de l'époque".[6]

[1] Nouvelle édition. Neuchâtel 1884, p. 159: „ ... et ibi jacet resupinus in medio aliorum".

[2] o. c. p. 123.

[3] Abschrift auf der Stadtbibliothek in Neuenburg, abgedruckt im „Musée historique de Neuchâtel et Valangin." Tome I. Neuchâtel 1841. p. 27 ss.

[4] Les monuments de Neuchâtel. „Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich". 5. Bd. Zürich 1852. S. 19 ff.

[5] Dissertation sur l'église collégiale de Notre-Dame de Neuchâtel. Neuchâtel 1847. p. 18 ss.

[6] o. c. p. 120 s.

Digitized by Google

Jean Grellet entfernte Ulrich III. aus der Ahnengalerie, nahm aber wie Du Bois, entgegen Barillier, Rudolf II. auf. Du Bois hielt die zweite Figur links mit der kleinen Weidtasche für Rudolf II.; aber das Vorhandensein der Wappenschilde von Teck und Kiburg ist unerklärlich bei dessen Standbilde, da man bloss eine Frau Rudolfs II. kennt, eine Comitissa aus unbekanntem Hause. Man kann daher wohl nur annehmen, dass die 6 ältern männlichen Standbilder die lückenlose Ahnenreihe von Rudolf II. bis auf Louis darstellen sollen oder, wenn man die Figur Louis' als verschwunden betrachtet und mitzählt, sogar von Ulrich II. bis auf Louis; vielleicht aber beziehen sich einige der Bildsäulen auf verstorbene Söhne des Stifters. Ulrich III., den Barillier und Du Bois in einer Figur erblickten, ist als Stammvater der deutschen Linie von Neuenburg auszuschliessen, noch unbedingter sein Sohn Rudolf I. von Nidau. Wenn sich eine der Bildsäulen auf Rudolf II. bezieht, ist es offenbar nur eine der fünf, die derselben Zeit, wohl derselben Werkstatt entstammen.

Die Gestalten sind überlang, dünn, unbeweglich, mit einer ungünstig wirkenden Tracht angetan, dem knappen Lendner mit sehr tief sitzendem Gürtel und der Beckenhaube ohne Visier und Helmschmuck. Die Grafen des 12. und 13. Jahrhunderts werden eben dargestellt im kriegerischen Kostüm des 14. Jahrhunderts. Die Behandlung der Gesichter bezeichnet Rahn als derb und geistlos; auffällig ist der grämliche Zug um den Mund und die schroff dreieckig zugeschnittene Nase und die damit kontrastierende hohe, platte Oberlippe.[1] Von Bildnisähnlichkeit kann keine Rede sein. Wesentlich günstiger sind die Verhältnisse bei den weiblichen Gestalten. Die vier Bildsäulen des Hintergrundes bestehen aus dem gelben Kalkstein des Landes, alle übrigen aus Sandstein.

Einzigartig unter allen schweizerischen Denkmälern mittelalterlicher Plastik ist die polychrome Ausstattung, mit Ausnahme des jüngsten Standbildes. Alle Teile sind bemalt; die Helme und Waffenröcke waren ganz vergoldet; mitten auf den Lendnern erblickt man noch den Pfahl und die Sparren des neuenburgischen Wappens; einige Damen tragen farbige und weisse Gewänder und Schleier. Die Köpfe und Hände sind fast naturgetreu bemalt, „so dass die Gestalten zu leben scheinen und man die Urbilder dieser steinernen Recken in ihren stolzen Tagen zu schauen wähnt".[2] Jetzt allerdings haben die Farben sehr gelitten; von der Vergoldung sind nur noch Spuren zu erkennen. Dennoch bleibt das Kenotaph der Grafen von Neuenburg für das gotische Zeitalter „unter den Grabmälern aus dieser Epoche ... unter allen des Landes das durch Grösse und Kunstwert hervorragendste".[3]

---

[1] a. a. O. S. 577.
[2] a. a. O. S. 577.
[3] a. a. O. S. 575.

Digitized by Google

V. Die Bilder der Liederhandschriften.

Das Bild der Weingartner Handschrift B zeigt auf Blatt 4 des Originals und des Stuttgarter Abdrucks den Dichter als blondgelockten jungen Mann unter einem stilisierten Baum auf dem Rasen sitzend, heraldisch links gewendet, in rotem Gewand und pelzverbrämtem, lilafarbenem Mantel, mit spitzen schwarzen Schuhen, mit aufgerichtetem Oberkörper und Haupt, in der Linken die offene Liederrolle, die Rechte wie lehrend bewegt, Zeige- und Mittelfinger gehoben, auf dem Haupte die Krone; diese zeigt vorn fünf Zinken, die mit den auf dem Bild unsichtbaren vier Zinken das Abzeichen der gräflichen Würde bilden. Die Umrahmung wird verziert durch ein Blatt-Ornament und geteilt durch eine Wellenlinie. Die Überschrift lautet GRAVE · R · UON · FENIS. — Fritz Traugott Schulz nahm an, der Dichter mache auf diesem Bilde wie auf dem der Handschrift C die Gebärde des Silbenzählens, er werde wie Hausen und Gutenburg nicht als trauernder, sondern als schaffender Sänger dargestellt, damit das Bild als Illustration des nachfolgenden Textes dienen könne.[1]

Das Bild der grossen Heidelberger Handschrift C steht auf Blatt 20 a und stammt vom Maler G, d. h. vom Maler des Grundstocks; es zeigt grosse Übereinstimmungen mit dem von B. Der blonde Jüngling, angetan mit einem rötlich-veilchenfarbenen, goldgesäumten, ärmellosen Obergewand und einem grünen Unterkleide, sitzt auf zierlichem Polsterstuhle mit Fussbank, heraldisch links gewendet, in teppichartigem Arabeskengrund, eine Schriftrolle in der Linken. Der als Zier und als Halt für die Lockenfülle dienende Stirnreif, das *schapel*, erscheint in der einfachsten Form, als Kranz aus Goldperlen. Vorn auf der Brust ist der weiss zugeschnürte, zum Überstreifen dienende Schlitz sichtbar. Die Polsterbank, entstanden aus dem *pulvinar* der thronenden Konsuln und des thronenden Christus auf den Diptychen, zeigt eine dunkle Grundfarbe und ein helles Würfelmuster; das Podium, auf dem sie steht, wird von fensterartigen Schlitzen durchbrochen, die mit bescheidenem Masswerk verziert sind. Die grünen, arabeskenförmigen Baumzweige tragen dunkelrote, fünfblättrige Rosetten mit gelbem Innern und rote Knospen, gleichmässig verteilt. Die eigentümliche Stilisierung des Baumes mit grossen Blüten und regelmässigem Rankenwerk ist bezeichnend für die mittelalterliche Naturanschauung des Künstlers, der in dieser Beziehung im Gegensatze zu den Nachtragsmalern steht. Anerkennung verdienen die natürliche Haltung der Figur und der einfache richtige Faltenwurf; störend wirkt der grosse unbeschriebene Schriftzettel. Die Umrahmung ist einfach; das Rautenmuster der acht ersten Bilder fehlt und wird ersetzt durch einen goldenen Mittel-

[1] Typisches der grossen Heidelberger Liederhandschrift . . . Göttinger Dissertation. Göttingen 1899. S. 63. Auch selbständig: Göttingen 1899.

Digitized by Google

streifen, so dass drei Streifen, Rot, Gold, Blau, nebeneinander liegen. Die Ueberschrift heisst: *Graue Ruodolf von Niuwenburg.*

Die vorhergehenden Bilder der Handschrift C stellen ein Getümmel dar. Rudolf aber ist einsam und sinnend. Die Fürsten treten in höfischer oder ritterlicher Beschäftigung auf, weniger als Dichter oder Minner; erst mit der zweiten Gruppe, den Grafen und Freiherren, beginnt der Typus des Dichters und Minnewerbers, und zwar gerade mit dem ersten, dem Neuenburger. Kaiser Heinrich erscheint mit Krone, Zepter, Ritterschwert und Liederrolle als Fürst und Dichter. Rudolf, der als Fürst wenig bekannt ist, zeigt sich in den Bildern wesentlich nur als Minnesänger, jugendlich, blondlockig. In B trägt er allerdings wie Kaiser Heinrich einen Kronreif. Das Spruchband bedeutet bei ihm wohl weniger die Liebeserklärung als die Dichtung überhaupt. Von der Hagen bezeichnete die im Bilde dargestellte Tätigkeit des Dichters als „die Reime zählend".[1] Nach Oechelhäuser scheint das Bild einen Anschluss an den Text darzustellen, und zwar in der Handschrift C zum erstenmal: *mir ist als dem der ûf den boum dâ stiget* (MF 80,5). Es ist aber keine eigentliche Illustration, sondern nur eine freie Anspielung; Oechelhäuser gab sogar die Möglichkeit zu, dass nur ganz allgemein das Sitzen und Sinnen im Freien gemeint sein könne.[2] Schulz bezeichnete das Bild von C als das eines in der Einsamkeit sinnenden und trauernden Dichters, welcher Typus sich in dieser Handschrift am zahlreichsten findet. Rudolf zeige den Schmerz durch das Seitwärtsneigen des Hauptes, Veldeke und Walter von der Vogelweide durch das Aufstützen desselben. Wie Veldeke mache Rudolf auch hier die Gebärde des Silbenzählens, allerdings im Gegensatze zum ältern Sangesgenossen mit drei Fingern; dem Maler sei die Tatsache der Silbenzählung Rudolfs bekannt gewesen. Schulz fand, der Künstler lasse auch beim Neuenburger das Bestreben erkennen, sich enger und getreuer an den Text anzuschliessen; er brachte das Bild ähnlich wie dasjenige Veldekes in Beziehung zur Dichtung, zur 1. Strophe des 1. Liedes, wo von der Trauer des Sängers und vom Baume die Rede ist, auf den sich jener verstiegen habe.[3] Ehrismann hielt die Annahme einer Gebärde der Silbenzählung mit Recht für zweifelhaft; die Miniaturmaler waren kaum dieses Eingehens auf das Innenleben der Dichter fähig, also auch kaum dieser kunstreichen Symbolik; ihre Arbeit stand vielmehr ganz unter der Herrschaft der Überlieferung. In B mache Fenis sicher einfach die Gebärde des Redens; die Handbildung in C komme schon auf Bildern der nachsinnenden Evangelisten vor.[4] Erich Stange zählte das Bild Rudolfs in C zu

[1] Minnesänger aus der Zeit der Hohenstaufen ... Faksimile der Pariser Handschrift von Bernard Carl Mathieu. Paris 1850. S. 6.

[2] Adolf von Oechelhäuser, Die Miniaturen der Universitäts-Bibliothek zu Heidelberg. II. Teil. Heidelberg 1895. Die grosse Heidelberger [Manesse-]Liederhandschrift. S. 117 ff.

[3] a. a. O. S. 54, 61 ff., 68.

[4] ZfdPh 35, 1903, S. 114 ff.

Digitized by Google

den in der ersten Hälfte der Handschrift beliebten Darstellungen des einsam sinnenden, dichtenden Minnesängers. Rudolf und Gliers erscheinen in ähnlicher Haltung wie Veldeke und Walter, aber ohne die innere Ergriffenheit, die bei diesen durch das Aufstützen des schwermütig geneigten Hauptes angedeutet wird.[1]

Kaiser Heinrich, Veldeke und Rudolf zeigen in den Bildern von B und C bei gleichen Grundzügen dasselbe Verhältnis, was schon von der Hagen 1850 hervorhob: der Baum wird zur teppichartigen Arabeske, der Rasensitz zum Polsterstuhl.[2] Das Bild in B weist gegenüber dem von C ausserdem den Hauptunterschied zwischen den beiden Handschriften auf, nämlich in der Farbengebung. Von Rot und Blau, den Lieblingsfarben des Grundstockmalers von C, fehlt in B Blau völlig, und Rot ist nicht so leuchtend und zum grössten Teile durch Rosa ersetzt; statt des Goldes erscheint Gelb. Der Eindruck des Bildes ist deshalb nicht so lebhaft. Dazu kommt noch, dass dieses in einem kleineren Massstab und mit weniger technischer Sorgfalt ausgeführt ist. Die Umrahmung allerdings ist abwechslungsreicher. Wahrscheinlich gehen die beiden Bilder auf eine gemeinsame Vorlage zurück. Zangemeister sprach sich bei Walter von der Vogelweide gegen diese Annahme aus, weil in B das Wappen fehlt.[3] Vogt hingegen setzte eine solche Vorlage voraus, allerdings nur für die Zeichnung, nicht für die Farbengebung.[4] Schulz war derselben Ansicht.[5] Stange bezeichnete neun Bilder von B als Vorlagen für C, darunter auch dasjenige des Fenis; der Maler von C sei selbständiger, deutlicher, lebhafter, feiner empfindend.[6]

Im Bilde der Handschrift B fehlt das Wappen. Oechelhäuser nahm an, die gemeinsame Vorlage von B und C habe es nicht enthalten, in C sei es nachträglich hinzugefügt worden, in B aber habe man diese Ergänzung aus Flüchtigkeit oder Unkenntnis oder wegen Raummangels unterlassen, ähnlich wie beim Bilde des Kaisers Heinrich.[7] Schulz erklärte das Fehlen der Wappen bei Walter von der Vogelweide, Kaiser Heinrich, Fenis und Hausen mit dem Mangel an Platz und mit der kunstverständigen Scheu vor Überladung der Bilder.[8] In C ist das Wappen in die Arabeske eingerahmt. Es steht ohne Zusammenhang mit der Person und der Szene des Bildes;

[1] Die Miniaturen der Manessischen Liederhandschrift und ihr Kunstkreis. Königsberger Dissertation. Greifswald 1909. S. 33.

[2] Handschriftengemälde und andere bildliche Denkmale der deutschen Liederdichter des 12. — 14. Jahrhunderts. Abhandlungen der königlichen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Philologische und historische Abhandlungen. Aus dem Jahre 1850. Berlin 1852. S. 141 f. — Bildersaal S. 65.

[3] Die Wappen, Helmzierden und Standarten der grossen Heidelberger Liederhandschrift. Görlitz und Heidelberg 1892. S. 10.

[4] ZfdPh 24, 1892, S. 92 f.

[5] a. a. O. S. 63 f.

[6] a. a. O. S. 40.

[7] a. a. O. S. 118, 376.

[8] a. a. O. S. 61, Anm. 1.

Digitized by Google

dieser Fall ist überhaupt der zahlreichste in der Handschrift C. Den goldenen Schild teilen der Länge nach zwei rote Pfähle, senkrechte Streifen, mit je drei weissen Sparren, spitzwinklig aufwärts gekehrten Querstreifen. Damit stimmt überein der Schild auf dem Siegelwappen Rudolfs III. († 1263). Die späteren Wappen haben immer entweder drei Pfähle mit Sparren oder dann nur einen Pfahl. — Die Geschichtsforscher und Wappenkundigen, die sich über die Bedeutung des Wappens äusserten, fassten dieses als redendes Wappen auf. Georg von Wyss urteilte, der Pfahl und die Sparren sollten die Giebelabsätze der Heuhäuser darstellen, von denen die Namen Fenis und Vinelz herrühren.[1] Der Heraldiker Adolphe Gautier stellte, ohne sich zu entscheiden, neben diese Ansicht noch eine andere, der Pfahl sei als das Mittelgebäude des Schlosses Neuenburg aufzufassen, die drei Sparren als dessen Giebelabsätze, die goldenen Teile des Schildes als Türme.[2] Maurice Tripet, der verdiente neuenburgische Heraldiker, betonte in seiner ersten Arbeit[3] die sinnbildliche Bedeutung der Farben, wiederholte aber in seinen späteren Veröffentlichungen diese Ausführungen nicht mehr. — Nach der Trennung der älteren und jüngeren Linie von Neuenburg unterschieden diese ihre Wappen durch eine Brisüre, durch den Farbenwechsel; vom 13. Jahrhundert an gab es neben dem erwähnten Typus noch einen zweiten, den der drei deutschen Zweige von Nidau, von Strassberg, von Aarberg und des aus Aarberg hervorgegangenen Zweiges von Valangin: ein Wappen mit rotem Feld, goldenem Pfahl und schwarzen Sparren; dieses findet sich heute noch in der Junkerngasse in Bern am Hause Nr. 26, das die Grafen von Valangin als Bürger der Stadt besassen.

Über die Wappen geben mehrere Werke Auskunft. Das älteste ist der „Clipearius Teutonicorum" Konrads von Mure, ein lateinisches Lehrgedicht in leoninischen Versen, entstanden gegen 1240, das wichtigste heraldische Denkmal in der Literatur des 13. Jahrhunderts; darin findet sich die älteste bekannte Beschreibung des neuenburgischen Wappens:

„Niwenburg gilve zone tres atque due sunt
Albe, ne niveis rubei tractus sibi desunt".

Bei Neuenburg sind drei gelbe und zwei weisse Zonen; den weissen aber dürfen rote Sparren nicht fehlen.[4]

Ferner kommt in Betracht die „Wappenrolle von Zürich", die älteste Sammlung von gemalten mittelalterlichen Wappen aus der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts; sie enthält als Nr. 460 das Wappen von Nidau und als Nr. 69 auch ein Wappen von Neuenburg, das

[1] Sceaux historiques du canton de Neuchâtel. „Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich". Bd. XIII. Heft 6. Zürich 1862. S. 109, Anm. 7.

[2] Les armoiries et les couleurs de la confédération et des cantons suisses. Seconde édition. Genève et Bâle 1878. p. 111 ss.

[3] Les armoiries de Neuchâtel. „Feuille centrale de la société de Zofingue", XXIII[e] année, Lausanne 1883. p. 246.

[4] Paul Ganz, Geschichte der heraldischen Kunst in der Schweiz im XII. und XIII. Jahrhundert. Frauenfeld 1899. S. 182 f., Strophe 67.

Digitized by Google

aber einem andern Geschlecht angehört.[1] Obschon sie der grossen Heidelberger Handschrift zeitlich, örtlich und stilistisch sehr nahe steht, ist nach Oechelhäuser kein enger Zusammenhang vorhanden; die Handschrift ist älter, eine Beeinflussung des Grundstockmalers durch die Wappenrolle daher ausgeschlossen, die Benutzung einer gemeinsamen Vorlage immerhin möglich.

Das Wappenbuch Konrad Grünenbergs, die schönste und zuverlässigste Sammlung des Mittelalters, vollendet am 9. April 1483, enthält auf Blatt LIII das Wappen der Markgrafen von Hochberg, Grafen zu Neuenburg usw., das im heraldisch rechten obern Viertel einen gelben Schild mit roten und weissen Sparren aufweist, im Gegensatze zum „Clipearius" bereits nur mit einem Pfahl; auf Blatt LXXIIIIb steht das Wappen von Nidau, auf Blatt LXXIII dasjenige von Valendis (Valangin), allerdings nicht ganz richtig.[2]

Auch die Malereien des Turmes von Erstfeld, enthalten im Wappenbuche des luzernischen Stadtschreibers Rennward Cysat (1581), und das „Wappenboek" Gelres, des Herolds Heynen von Geldern, geschrieben 1334—1372 (Manuskript auf der kgl. Bibliothek in Brüssel), geben die beiden Wappen richtig an, das neuenburgische wie der „Clipearius"; für Nidau stimmt Gelre überein mit der Züricher Wappenrolle und, abgesehen von der Helmzier, auch mit Grünenberg. Die Schweizerchronik des Johannes Stumpf (Zürich 1548, S. 233, 234, 266b, 259b, 260) und das Neue Wappenbuch Johann Siebmachers (II. Teil, Nürnberg 1609, Bl. 16) haben im wesentlichen dieselben Schilde, allerdings nur mit einem Pfahl.

Das Wappen der Handschrift C reicht also aus zur Feststellung des Herrscherhauses, leider nicht zur sicheren Bestimmung der Person des Dichters. Man erkennt das neuenburgische Wappen, darf aber diesen Umstand nicht als schlüssigen Beweis betrachten, dass der Minnesänger auch wirklich diesen Schild führte oder dass ihm dieser rechtlich zukam. Das Wappen machte folgende Entwicklung durch: Man schrieb früher den ersten Herren von Neuenburg das Wappen von Strättlingen zu, einen Schild mit drei Pfählen. Solche Wappen erscheinen aber erst im 12. Jahrhundert. Die ältesten Symbole der Grafen von Neuenburg waren Reitersiegel ohne Wappen, z. B. dasjenige Ulrichs II. vom Jahr 1182. Dessen Nachfolger führten gewöhnlich in ihren Siegeln das Schloss, auch etwa den Adler. Jean Grellet betrachtete diese Bilder nur als persönliche Symbole, nicht als eigentliche Wappen.[3] Nach 1240 erscheint das Schloss mit Sparren, der Adler mit Sparren, schliesslich das eigentliche Sparren-Wappen. Dementsprechend sieht das Wappen Rudolfs II. im alten Ständesaal des Schlosses Neuenburg aus: roter Schild, silbernes Schloss mit Turm, heraldisch rechts ein kleiner dreieckiger Schild mit zwei Pfählen

[1] Zürich 1860. Tafel XX, III.

[2] Herausgegeben von Dr. R[udolf] Graf Stillfried-Alcántara und Ad. O. Hildebrandt. Görlitz (1875).

[3] Les armes de la maison de Neuchâtel. „Musée neuchâtelois" XXIV, 1887, p. 294.

Digitized by Google

zu zwei Sparren. Die Sparren müssen schon vor der Teilung der Grafschaft eingeführt worden sein, da sie bei den deutschen und welschen Zweigen des Geschlechts vorkommen und weil um 1200 persönliche Wappen nur noch als Ausnahmen erscheinen. Jean Grellet verweist auch auf den *Parzival*.[1] Rudolf II. führte vielleicht noch nicht das Wappen der Handschrift C; denn erst nach 1240 erscheint dieses auf den Siegeln, aber nur untergeordnet, da immer noch das Bild des Schlosses oder der Stadt den Hauptbestandteil bildete. Rudolf I. von Nidau könnte das Wappen der Miniatur geführt haben, aber nur in der Jugend; denn gegen 1230 erfolgte der Farbenwechsel der jüngeren Linie von Fenis. Um 1275 wurden die beiden Abzeichen gleichzeitig in demselben Schild, aber getrennt geführt. Auf der charte de franchises von 1214 untersiegelte Berthold mit einem Adler; später führte er dieses Zeichen nicht mehr.[2] Im allgemeinen erscheinen vor dem 13. Jahrhundert goldene Schilde mit drei roten Pfählen, während des 13. Jahrhunderts das Wappen mit weissen Sparren, im 14. Jahrhundert nur noch ein Pfahl mit drei weissen Sparren, gemäss einer Entscheidung des Grafen Louis vom Jahre 1337. Es ist vielleicht bemerkenswert, dass eine ähnliche Vereinfachung ungefähr gleichzeitig im französischen Wappen erfolgte, wo im Jahre 1365 die Zahl der Lilien auf drei beschränkt wurde. Graf Louis führte jene Abänderung streng durch am Kenotaphe seiner Ahnen, an dem nur „Berthold" (nach Jean Grellets Annahme Rudolf IV[3].) ein altes Wappen mit ursprünglich drei Pfählen aufweist, von denen aber im Sinne der erwähnten Vereinfachung zwei verstümmelt wurden.

Das Wappen des ersten Herrscherhauses bildete während mehr als sechs Jahrhunderten stets einen Teil des Schildes der fünf nachfolgenden Dynastien. Vielleicht zog es schon mit Ulrich II. 1147 auf den zweiten Kreuzzug, sicher mit Louis nach Frankreich, Deutschland und Italien, gegen Edward III. von England; dann nahm es teil an allen Feldzügen der Eidgenossen, 1444 gegen die Armagnaken, 1476 gegen Karl den Kühnen von Burgund, 1499 gegen Kaiser Maximilian von Deutschland, 1500—1515 gegen die Franzosen in Italien, zur Reformationszeit für Genf, 1712 bei Villmergen gegen die katholischen Miteidgenossen, 1815 gegen Napoleon I. in der Freigrafschaft Burgund, schliesslich am republikanischen Aufstande von 1831. Mit Recht sagte Jean Grellet von den neuenburgischen Sparren, sie hätten „cimenté sur maint champ de bataille les traités de combourgeoisie avec les Confédérés"[4]. Dass das Wappen der ersten regierenden Familie zum Abzeichen der Stadt und des Ländchens wurde, ist eine für die Schweiz seltene Tatsache;

[1] o. c. p. 294. — Les armes et les couleurs de Neuchâtel. „Musée neuchâtelois". Nouvelle série, IV, 1917, p. 246.

[2] Vgl. oben S. 15.

[3] „Archives héraldiques suisses" XXXI, 1917, p. 122.

[4] „Musée neuchâtelois". Nouvelle série IV, 1917, p. 255.

Digitized by Google

denn die Kiburger Löwen im Wappen des Kantons Thurgau sind geschichtlich echt, aber als Landeswappen doch nur eine nachträgliche Anleihe. So blieb es bis zum Jahre 1848, wo bei der Trennung Neuenburgs von Preussen ein überhasteter, mit geringer Mehrheit gefasster Entscheid der Volksvertretung in überflüssiger Neuerungssucht das alte Wappen ersetzte durch einen dreifarbigen, heraldisch unrichtigen, ästhetisch mangelhaften Phantasieschild von einem sehr brüchigen Symbolismus, wogegen Bern, Basel und Genf, Appenzell, Graubünden und Thurgau ihre Wappen monarchischen oder hierarchischen Ursprungs nie verleugneten, den schreitenden Bären, den Bischofstab, den Reichsadler und den Schlüssel Petri, den Bären der Abtei St. Gallen, den Steinbock des Bistums Chur, die Löwen der Grafen von Kiburg. Doch bezog sich der Beschluss von 1848 nur auf die Farben, nicht auf den Wappenschild, der allerdings ausser Gebrauch kam, aber eigentlich immer noch zu Recht besteht. Als Stempel für Uhren und Bijouterien, echt neuenburgische Erzeugnisse, wurde vor der eidgenössischen Kontrolle lange noch der gesparrte Schild verwendet.[1] Am 24. Oktober 1850 sagte von der Hagen in Berlin vom alten neuenburgischen Abzeichen: „Dieses Wappen steht heute noch fest im preussischen Reichsschilde, obschon die zur Zwingherrschaft gelangte Minderheit der Neuenburger sich dieses mächtigen Schirmes überhoben hat".[2] Sechs Jahre später wiederholte er diese Worte kurz vor seinem Tode († 11. Juni 1856) und vor dem royalistischen Aufstand in Neuenburg (3. September 1856).[3] Jetzt allerdings steht das neuenburgische Wappen nicht mehr im grossen preussischen Wappenschild und im grossen Staatssiegel, gemäss einer Kabinettsordre von 1873.[4]

Das Wappen der jüngeren Linie gelangte durch Verschwägerung in den Schild des napoleonischen Marschalls Mouton, Grafen von der Lobau; es wird heute noch, allerdings mit Umkehrung der Farben, geführt von den aus dem Haus Aarberg-Valangin hervorgegangenen belgischen chevaliers de St-Charles und von den chevaliers de Neuchâtel.[5]

Mit Recht waren und sind die Neuenburger, voran die geschichte- und wappenkundigen, stolz auf den Schild ihrer ersten Herren, der im Laufe von mehr als sechs Jahrhunderten zum angestammten Landeswappen und zum Feldzeichen für manche Freiheitsschlacht werden sollte. Gautier rühmte „leur antique et glorieux écusson que leurs bannières mêlées à celles de leurs confédérés, ont fait flotter avec honneur et éclat sur les champs de bataille les plus

[1] Maurice Tripet, o. c. p. 251.
[2] a. a. O. S. 142.
[3] Bildersaal S. 66.
[4] R[udolf] G[raf] Stillfried,. Die Titel und Wappen des preussischen Königshauses. Berlin 1875.
[5] Jean Grellet, Migration des chevrons de Neuchâtel. „Archives héraldiques suisses", 5e année, 1891, p. 419 s.

Digitized by Google

illustres de la Suisse, à Saint-Jacques, à Grandson, à Morat!"[1] Auch Tripet pries das schöne Wappen vom reinsten heraldischen Stil, das er wieder zum Landeswappen erhoben wissen wollte. „Sa simplicité et la richesse de ses couleurs en font, avec celui de Genève, le plus bel écusson suisse."[2] Zum ersten Male seit 1848 tauchte das alte Wappen auf im Jahre 1885 anlässlich der Versammlung der Société d'histoire et d'archéologie du canton de Neuchâtel in Bevaix. Seitdem zeigten sich zunehmende Sympathien für den ehrwürdigen Schild, der nun nie mehr fehlt bei irgendeinem der zahlreichen festlichen Anlässe. Noch in den letzten Jahren wurde wiederholt die Hoffnung ausgesprochen, der Kanton Neuenburg möchte doch sein altes Wappen wieder zu Ehren ziehen: „Il est à espérer que les Neuchâtelois reprendront leur vieil et glorieux emblème. Plusieurs ont travaillé et travaillent dans ce sens".[3] Dieselbe Gesinnung spricht aus den Worten eines Vertreters der neuenburgischen Aristokratie vom „blason très antique et très noble et l'un des plus beaux qui soient ... renié dans une heure de passion et d'oubli ... merveilleusement noble et beau. Il ne rappelait que d'anciens souvenirs de gloire et d'âpre lutte pour la liberté. Il vivait dans le cœur de tous ceux qui pensent que jamais un peuple ne devrait brûler le drapeau de ses pères".[4] Die Jahresversammlung der Société d'histoire et d'archéologie vom 8. September 1917 in Valangin beschloss eine Erklärung zugunsten des alten Wappens, dessen sachkundigster Vorkämpfer, der Geschichtskenner Jean Grellet, sagte: „Il figurerait avec honneur, comme l'un des plus beaux, parmi les vingt-deux écussons qui montent la garde autour de la croix fédérale".[5] Auch an der Jahresversammlung vom 13. Juni 1918 kam derselbe Gedanke zum Ausdruck; man konnte auch die Tatsache mitteilen, ein neuenburgisches Füsilier-Bataillon sei bei einem Vorbeimarsche bereits mit dem spontan entrollten Sparren-Fähnchen erschienen.[6]

Leider fehlt bei dem neuenburgischen Wappen der Handschrift C der Helm wie auf den Bildern Konradins und noch sieben anderer Minnesänger, entweder wegen Raummangels oder wegen nicht strenger Durchführung des Grundsatzes der Zusammengehörigkeit von Schild und Helm. Das Fehlen des Helmes ist um so bedauerlicher, als die

---

[1] Les armoiries et des couleurs de la confédération et des cantons suisses. Seconde édition. Genève et Bâle 1878. p. 116.

[2] Les armoiries de Neuchâtel. „Feuille centrale de la société de Zofingue", XXIII[e] année, Lausanne 1883, p. 251. — Cf.: Les armoiries et les couleurs de Neuchâtel. Neuchâtel 1892. p. 11.

[3] Horace-L. Coulin, Les armoiries de la Suisse ... „Le drapeau suisse". Troisième année. 1912. Lausanne. p. 258.

[4] Jean de Pury, Autour du berceau de la société suisse d'héraldique. „Archives héraldiques suisses", 30[e] année, 1916, p. 170.

[5] „Musée neuchâtelois". Nouvelle série IV, 1917, p. 256, p. 285 s. — „Archives héraldiques suisses" XXXI, 1917, p. 155 s., 170 ss.; XXXII, 1918, p. 159 s.; XXXIV, 1920, p. 47, 153 s.

[6] „Musée neuchâtelois". Nouvelle série V, 1918, p. 171 s.

Digitized by Google

Helmzier einen wichtigen Hinweis auf die Person des Dichters liefern könnte. Jean Grellet nahm an, das ursprüngliche Helmkleinod des Hauses Neuenburg sei vor der Trennung eine Mütze mit einer Federhaube gewesen, wie sie später noch in beiden Linien vorkam.[1] Mit dem Farbenwechsel erfolgte dann auch eine Unterscheidung der Helmzierden. Die erwähnte alte Form findet sich für die Herren von Neuenburg in den Malereien des Turmes von Erstfeld, wiedergegeben bei Cysat, ferner bei Gelre und bei Stumpf; dieser hat allerdings noch eine zweite Form, ein menschliches Brustbild, das aber wohl nur durch Analogie zum Helmschmucke von Nidau hieherkam.[2] Die Linie von Nidau nämlich unterschied sich im Kleinod völlig von allen andern Zweigen; sie führte als Helmzimier eine Frauenbüste mit den Farben und Sparren des Schildes; so erscheint das Wappen im Siegel der Gräfin Isabella, das auch den Schild ihres Gemahls, Rudolfs IV. von Nidau, enthält, ferner in der Züricher Wappenrolle, in den Malereien von Erstfeld und bei Gelre. Stumpf hat ebenfalls für Nidau eine zweite Form, eine Helmzier von zwei Schwanenhälsen.[3] Grünenberg zeigt für Nidau nur diese Form (Blatt LXXIIIIb), für Valendis (Valangin) hingegen eine weibliche Figur (Blatt LXXIII). Grünenbergs Wappenbuch entstand vor 1483; Stumpfs Chronik wurde 1548 gedruckt; einige Irrtümer darin sind erklärlich, weil die Linie von Nidau schon lange erloschen war. Die vier zeitgenössischen Beweise, das Siegel, das Bild von Erstfeld, das der Wappenrolle und das bei Gelre, müssen für überzeugender gehalten werden. Die Zweifel über das Geschlecht der Figur beseitigt Gelre durch sein Lied auf die Tugenden Rudolfs IV. von Nidau, das am Schluss eine Beschreibung des Wappens enthält:

Ziin wapen siin van kele root,	Sein Wappen ist rot,
Dair eyn stake lanx duer veert	ein Pfahl durchdringt es der Länge nach,
Sabel ind gold ghesparreert.	schwarz und golden gesparrt.
Nu zo nem des helmes wair:	Nun nimm des Helmes wahr:
Eyn convertuer van roder vair,	Eine Decke von roter Farbe,
Geliic der bannyer ind den scilde;	gleich dem Banner und dem Schilde;
Dair boven op zo staet eyn bilde.	darüber ein Bild,
Als eyn hoft van eynre vrouwen,	wie ein Haupt einer Frau,
Dat dick met wapen wart verhouwen	das oft mit Waffen ward zerhauen
Ind onghebroken niet en bliift.	und unzerbrochen nicht bleibt.
Wair men sturmt striit of kiift,	Wo man stürmt, streitet oder hadert,
Dair acht he cleyn der viande drou	da achtet er wenig der Feinde Drohen,
Greve Rudolf van Nydou.	Graf Rudolf von Nidau.
Nydou! Nydou! is syn kry	Nidau! Nidau! ist sein Schlachtruf,
Dair men zal erkennen by.[4]	daran man ihn erkennen soll.

Über den Ursprung dieser Helmzier, der weiblichen Figur, eine überzeugende oder auch nur wahrscheinliche Vermutung aufzustellen,

[1] Les cimiers de la maison de Neuchâtel. „Archives héraldiques suisses", 3e année, 1889, p. 234 ss.

[2] S. Buch, S. 260a.

[3] a. a. O. S. 266b.

[4] „Musée neuchâtelois" XXV, 1888, p. 116. — „Archives héraldiques suisses", 3e année, 1889, p. 238.

Digitized by Google

ist natürlich nicht leicht. Immerhin sagte Jean Grellet: „Tout au plus rappellerons-nous que Rodolphe Ier de Nidau était un troubadour chantant les grâces et les dédains d'une belle mais inexorable châtelaine. Est-ce peut-être la dame de ses pensées ou une abstraction (Frau Minne) l'inspiratrice des poètes qui devait être personnifiée par ce buste féminin porté haut sur le casque?"[1] Das Museum von Neuenburg enthält einen steinernen Helm mit diesem Schmuck, herrührend vielleicht vom Grabmal der Gräfin Isabella von Neuenburg oder ihres Mannes, des Grafen Rudolf IV. von Nidau.

VI. Fortleben.

Das Andenken Rudolfs muss noch eine Weile bei Zeitgenossen und Nachgebornen fortgelebt haben, besonders bei den Minnesängern. Zwei deutsche Liederdichter beklagten seinen Tod mit dem anderer Kunstgenossen, die alle dem 12. Jahrhundert oder der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts angehören. Der eine ist der Marner, bei dem die Stelle lautet:

Lebt von der Vogelweide
noch mîn meister her Walther,
der Venis, der von Rugge, zwêne Regimâr...[2]

Dass Rudolf hier zwischen Walter von der Vogelweide und Heinrich von Rucke erscheint, kann natürlich keine chronologische Reihenfolge bezeichnen.

Ungefähr aus derselben Zeit stammt das Zeugnis Reinmars von Brennenberg, der unter einer Reihe älterer, verstorbener Dichter auch den Grafen von Neuenburg erwähnt:

Wâ sint nu alle die von minnen sungen ê?
sî sint meist tôt, die al der werlde fröude kunden machen....
Reinmâr, dîns sanges maniger gert,
ich muoz dich klagen und mînen meister von der Vogelweide.
von Niuwenburc ein herre wert
und ouch von Rucke Heinrîch sungen wol von minnen leide.[3]

VII. Überlieferung.

Die Hauptquelle für die Schweizer Minnesänger ist die sog. Manessische oder grosse Heidelberger, früher Pariser Handschrift C, die fast sämtliche Texte und einen grossen Teil davon allein enthält und eine ziemlich gute Überlieferung bietet; das letzte Lied Rudolfs

[1] „Archives héraldiques suisses", 3e année, 1889, p. 237.

[2] Der Marner. Herausgegeben von Philipp Strauch. Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker. XIV. Strassburg 1876. S. 113, Vers 273 ff. — Schweizer MS S. XXIV. — Deutsche Liederdichter des 12. bis 14. Jahrhunderts. Eine Auswahl von Karl Bartsch. 4. Aufl., besorgt v. W. Golther. Berlin 1901. S. 229, Vers 55 ff. — MFV S. 354.

[3] Schweizer MS S. XXIV. — Deutsche Liederdichter des 12. bis 14. Jahrhunderts. Eine Auswahl von Karl Bartsch. 4. Aufl., besorgt v. W. Golther. Berlin 1901. S. 244, Vers 65 ff. — MFV S. 354.

Digitized by Google

findet sich nur in C. Als 10. Dichter erscheint hier *Graue Ruodolf von Niuwenburg*. Die neun ersten bilden eine Gruppe für sich; es sind Angehörige des 1. und 3. Heerschildes, Kaiser, Könige und Fürsten; die Angehörigen des 2. Heerschildes, die geistlichen Reichsfürsten, sind nicht vertreten. Hierauf folgen 25 Sänger des 4. Heerschildes, Grafen und Freiherren, und zwar Rudolf als erster dieser Gruppe. Andere dichtende Grafen aus der Schweiz sind die von Toggenburg und von Homberg. Das Titelbild Rudolfs steht auf Blatt 20a, der Text, geschrieben vom Schreiber A, auf Blatt 20b bis 22a, alles in der Lage II; unbeschrieben ist Blatt 21b.[1] Fridrich Pfaffs Abdruck enthält den Text auf Spalte 28—33.[2]

In zweiter Linie kommt die Weingartner Handschrift B in Stuttgart mit sieben Liedern Rudolfs; hier folgt auf Kaiser Heinrich der *Grave Ruodolf von Fenis* als der zweite der ganzen Reihe auf Blatt 5—9, im Abdrucke S. 4—9.[3]

Die übrigen Handschriften treten an Bedeutung für ihn weit zurück. In der kleinen Heidelberger Handschrift A steht die 1. Strophe des 4. Liedes; sie wird aber hier dem Minnesänger *Niune* zugeschrieben.

Die Würzburger Handschrift E in München enthält ein Lied unter dem Namen Walters von der Vogelweide, von dem die Strophen 2—4 in C unter Rudolf von Neuenburg stehen; die Weimarer Handschrift F bringt die 1. und 2. Strophe anonym.[4] Der Inhalt ist folgender: Der Dichter war frei von Frauenliebe und glaubte so leicht leben zu können. Jetzt aber stirbt er fast vor Liebe. Seinen Verleumdern wünscht er ein ebenso unglückliches Leben. Doch will er nicht klagen über die Minne. Hätte er den Schaden allein, den seine Herrin mit ihm gemein hat, so beklagte er deren Schweigen wenig. Der Schluss ist verloren. Von der Hagen hielt Rudolf für den Dichter und verglich eine Strophe mit einer solchen Folquets:

E s'anc parliei e ma chanso
de lauzengiers, cui Dieus azir,
aissi los vuelh del tot maldir,
e ja Dieus noqua lor perdo
quar an dig so qu'anc vers no fo,
per que sella cui obedis
me relinquis
e cuja qu'aillors ai'assis
mon pessamen;
be muer doncx per gran fallimen
s'ieu pert so qu'ieu am finamens
per so qu'il dizo qu'es niens.[5]

Sprach ich jemals in meinem Liede
Von den Verleumdern, die Gott verdamme,
So will ich sie jetzt durchaus verwünschen.
Gott möge ihnen nie vergeben;
Denn sie haben gesagt, was unwahr ist,
So dass die Schöne, der ich diene,
Mich verstossen,
Sie glaubt, dass ich anderswohin gerichtet
Meine Gedanken.
So sterbe ich nun durch argen Trug,
Diejenige verlierend, die ich treulich liebte,
Weil sie sagen, was nicht wahr ist.[6]

[1] Oechelhäuser a. a. O. S. 178 f.

[2] Die grosse Heidelberger Liederhandschrift, in getreuem Textabdruck herausgegeben von Fridrich Pfaff. I. Teil: Textabdruck. Heidelberg 1909.

[3] Die Weingartner Liederhandschrift, herausgegeben von Franz Pfeiffer und F. Fellner. Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart. V. Stuttgart 1843.

[4] Schweizer MS S. VI, XXV f., 9 ff., 408 f. — MF 4. Ausg. Leipzig 1888, S. 84, 127 ff.; — MFV S. 361 ff.

[5] Folquet (Stronski), III, 13 ss.

[6] MSH 4, S. 51. — Cf. Folquet (Stronski), p. 121.

Digitized by Google

Wer hât ir gesaget mære
daz mir ieman lieber wære?
der müez als unsanfte ringen
als ich tuon mit seneden dingen.
sol mir an ir misselingen,
sô müez in min sorge twingen.[1]

Bartsch stimmte von der Hagen zu in der Attribution und in der Hervorhebung der Anklänge an Provenzalisches.[2] Es ist also nicht richtig, wenn Haupt „die von Herrn Bartsch bemerkte Übereinstimmung mit einer Strophe Folquets" ausschliesslich dem jüngern Forscher gutzuschreiben scheint, da von der Hagen ja schon spätestens 1838 zu derselben Konjektur gelangt war.[3]

Als äusserer Grund, das Lied Rudolf zuzuschreiben, kann das Zeugnis der Handschrift C gelten, als innerer Grund die Klage über Verleumder, die sich auch in jenem Liede Folquets findet. Siegfried Pfaff hingegen bezeichnete dieses Motiv als stehendes Requisit des Minnesangs, fand sonst keine weitern Ähnlichkeiten und versetzte das Lied in die Schule Walters.[4] Bartsch selbst schloss sich später Pfaff an.[5] Die Strophe mit der Klage über die Verleumder hat wirklich mehr Ähnlichkeit mit derjenigen Morungens *Der durch sîne unsêlikeit iemer arges iht von ir gesage* (MF 131, 9 ff.) als mit derjenigen Folquets. Bartsch mit seiner Neigung, zwei gleichnamige Dichter anzusetzen, erwähnte noch die Möglichkeit des Vorkommens eines ältern und eines jüngern Minnesängers Rudolf von Neuenburg.[6] Haupt sprach das Lied immer Rudolf zu. Vogt hingegen verwies es unter die Apokryphen.[7] Er handelt ausführlich von den äussern Gründen, die gegen die Verfasserschaft Rudolfs sprechen. C enthält drei Strophen ohne Überschrift auf dem sonst unbeschriebenen Blatt 21, das zwischen dem 1. und 2. Verse des 4. Liedes eingeheftet ist; die Schrift des Blattes ist blass und abgerieben, während die der Lieder Rudolfs auf Blatt 20 und 22 tadellos erhalten ist. Schon der Polyhistor Melchior Goldast merkte am Anfange des 17. Jahrhunderts die Einschiebung des Liedes in C.[8] Noch schwerer wiegen die innern Gründe. Dieses 9. Lied steht inhaltlich ausser allen Beziehungen zu den übrigen Stücken. S. Pfaff hob die Unterschiede zu den Anschauungen und dem Stile Rudolfs überzeugend hervor und zeigte die Übereinstimmungen mit Walters Schule im Humor, im ironischen Spiele mit den Gefühlen, in der Lebhaftigkeit von Frage und Antwort, in der Verwendung von Sprichwörtern und volkstümlichen Redensarten. Auch Burdach bezeichnete das Lied

[1] MF 85, 15—20. — MFV S. 362. — Schweizer MS S. 10.
[2] ZfdA 11, 1859, S. 153.
[3] MF Leipzig 1857, S. 262.
[4] ZfdA. 18, 1875, S. 45 f.
[5] Schweizer MS S. XXV f., 408.
[6] Schweizer MS S. XXV f.
[7] MF 4. Ausg. Leipzig 1888, S. 264. — MFV S. 361 ff.
[8] Die grosse Heidelberger Liederhandschrift in getreuem Textabdruck, herausgegeben v. Fridrich Pfaff. I. Teil: Textabdruck. Heidelberg 1909. Sp. 30 f., Anm.

Digitized by Google

als unecht und zwar wegen der Verwendung rhetorischer und anderer Fragen; den Gebrauch von Sprichwörtern allerdings betrachtete er mit Recht nicht als Grund, es Rudolf abzusprechen, da dieser die volkstümliche Überlieferung nicht verschmähte, wie die 1. Strophe des 8. Liedes (MF 84, 10 ff.) beweist.[1] Vogt wies noch hin auf die pointierten Strophenschlüsse und auf das in einen Widerruf auslaufende Spiel mit dem Fluche, ferner auf den Reim *herze: smerze*, der sich sonst in „Minnesangs Frühling" nur in einem vielleicht unechten Liede Morungens findet (145, 33 ff.: *Ich wil eine reise*). Die Reimstellung aabbbbcc beweist mit ihrer Häufung romanischen Einfluss. Vogt lehnte die Annahme eines jüngeren Dichters Rudolf von Fenis ab mit Rücksicht auf den Stand der Überlieferung. Das Lied ist offenbar als namenlos anzusehen.

Burdachs eindringende Untersuchung der Responsionen Rudolfs hat auch Wert für die Textgestaltung, da sie wichtige Gründe liefert für die Ausscheidung von Strophen aus Liedern und für die Verbindung von Strophen zu Liedern. Er hielt die ersten beiden Strophen des 3. Liedes (MF 81, 30 ff.) für ein selbständiges Gedicht.[2] Der Dichter sagt, er habe durch sein Singen seine Sorgen verringern wollen, es sei ihm aber nicht gelungen, da Frau Minne ihn in solchen Liebeswahn gebracht habe. Nun es einmal so sei, wolle er sich von seiner Geliebten nicht lossagen, aber Frau Minne seinen Kummer klagen, da sie Leid in Freude zu verwandeln vermöge. Das Gedicht zeigt hier einen deutlichen Einschnitt, Burdach sagte, „einen ganz befriedigenden Schluss". Die Strophen 3—5 haben einen neuen Inhalt, das Motiv vom Liebesleid wegen der Trennung von der Geliebten und vom Liebesleid in deren Nähe, veranschaulicht durch das Gleichnis von der Lichtmotte. Dazu kommt noch die Verwendung der Responsion in diesen Strophen. Burdach betrachtete deshalb auch diese als selbständiges Lied. — Er teilte ferner das 8. Gedicht (MF 84, 10 ff.) in zwei unabhängige Teile.[3] Die 1. Strophe stehe für sich allein da als eine Umschreibung des Sprichwortes *bî gwalte sol genâde sîn*. Die 2. und 3. Strophe gehören innerlich zusammen, nicht aber mit der 1. Strophe; ausserdem tritt in ihren Anfangszeilen die Responsion auf. Das Gemeinsame der drei Strophen besteht in der Verwendung von Spruchweisheit und in der Strophenform. Burdach sprach sich in diesem Fall nicht ganz entschieden für Teilung aus: „... man wird daher die beiden Strophen ... als ein Gedicht für sich zusammenzufassen haben". Die übrigen Forscher betrachteten aber wohl mit Rücksicht auf die Gemeinsamkeit der Vorlagen und auf die äussere Übereinstimmung der Strophenformen die Lieder 3 und 8 (MF 81, 30—82, 25 und 84, 10—36) als je ein Ganzes. — Hingegen bezeichneten die älteren und jüngeren Herausgeber von „Minnesangs Frühling" und S. Pfaff die Strophe MF

[1] Reinmar und Walter S. 73.
[2] a. a. O. S. 91.
[3] a. a. O. S. 90.

Digitized by Google

83, 36 ff. als besondern Ton.[1] Die Zahl der Lieder steigt so auf 8. Bartsch fasste diese Strophen als ein Ganzes, da er bei beiden in der Handschrift C blaue Initialen zu sehen glaubte.[2] In Fr. Pfaffs Abdruck ist aber diese Uebereinstimmung in der Farbe nicht vorhanden.

Rudolfs Lieder sind wenig zahlreich; diese vornehme Dichtung war nicht für die Menge bestimmt, ging deshalb nicht in den Schatz der Fahrenden über und ist vielleicht bloss in Resten erhalten. Die Überlieferung einiger Stellen ist mangelhaft, besonders auffällig die inhaltliche und formale Verderbnis der 3. Strophe des 1. Liedes, ein Beweis, dass der Text von B und C dem Original nicht genau entsprechen kann. Jellinek bezeichnete den Schluss dieser Strophe als heillos verderbt, den Wortlaut als nicht herzustellen. Änderungen am Text liefern aber kaum befriedigende Ergebnisse. Eher sind solche am Platz in den wenigen Fällen der Verstösse gegen die Gesetze der Silbenzahl und der Zäsur. Doch ist auch hier Vorsicht zu beobachten, da in den überlieferten Texten anderer Dichter entsprechende Unregelmässigkeiten vorkommen.[3]

VIII. Entstehung und Anordnung der Lieder.

Rudolfs Lieder müssen um 1190 entstanden sein. Kriterien zur Bestimmung der Entstehungszeit sind der Inhalt mit den völlig ausgebildeten Liebesvorstellungen und demgemäss auch die Sprache mit der Terminologie der höfischen Kunst; sie weisen in die Zeit nach dem Beginne der Dichtung Hausens und des Rietenburgers, also ungefähr gegen 1175, bieten aber am wenigsten sichere Anhaltspunkte. Zeitlich genauer festzustellen ist die strenge Unterscheidung des stumpfen und klingenden Reimes; sie fällt in die Zeit nach 1180 und kennzeichnet den Rietenburger, Veldeke, Hausen, Fenis, die im Gegensatze zum Anonymus der Spervogel-Gedichte, zum Kürenberger und zu Dietmar von Eist im stumpfen Reime das tonlose e nicht mehr als Hebung verwenden. Am sichersten führt die Verwendung des unreinen Reimes, besonders des konsonantisch unreinen, nämlich in die Zeit vor 1190.[4] Rudolfs Gedichte müssen dementsprechend zwischen 1180 und 1190 oder bald nach 1190 entstanden sein. Man könnte annehmen, Gedichte mit unreinen Reimen seien in Oberdeutschland an der Sprachgrenze auch nach 1190 noch möglich gewesen; aber dem steht entgegen, was Singer über die modische Vervollkommnung der Form bei den schweizerischen Minnesängern sagt.[5] Das Lied Folquets, das Rudolf für sein 1. und 3. Lied benutzte,

[1] S. Pfaff, ZfdA 18, 1875, S. 49.
[2] Schweizer MS S. 407.
[3] Wilhelm Wilmanns, Beiträge zur Geschichte der älteren deutschen Literatur, Heft 4. Bonn 1888. S. 62 ff. — MFV S. 355. — M. H. Jellinek, Zu Minnesangs Frühling. ZfdA 55, 1914, S. 372ff.
[4] Burdach, Reinmar und Walter S. 156.
[5] Literaturgeschichte der deutschen Schweiz im Mittelalter. Bern 1916. S. 14ff., 23.

Digitized by Google

entstand 1190 oder 1191, die übrigen Vorlagen schon früher. Also mussten Rudolfs Dichtungen bald nach 1191 vollendet sein.

S. Pfaff vertrat die Ansicht, die Lieder seien offenbar in zeitlicher Anordnung überliefert; im Anschluss an Müllenhoffs Theorie von der Entstehung der Handschriften aus Liederbüchern konstruierte er einen Liebesroman im Sinne Wilhelm Scherers.[1] Paul sprach sich dagegen aus.[2] Die Motive der Lieder stammen aus der provenzalischen Dichtung und geben also wohl nie getreu wirkliche Verhältnisse und Gefühle wieder. Das 8. Lied steht nur in der Handschrift C; dieser Umstand spricht auch gegen das Vorhandensein eines geschlossenen Liederbuches. Im Unterschiede zu Pfaff hielt Paul die Gesinnung und das Verhalten des Dichters seiner Dame gegenüber für stets unverändert, obwohl die Stimmung bald hoffnungsvoll, bald verzweifelt ist; ein eigentlicher Fortschritt sei nirgends wahrzunehmen. Er machte sich anheischig, aus jeder beliebigen Reihenfolge von Liedern den Plan eines Liebesromans zu entwickeln. Er hielt Pfaffs Deutung des Textes teilweise für gewaltsam. Pfaff las aus dem 7. Lied einen Verzicht auf das Liebeswerben heraus. Der Dichter hat aber die Hoffnung noch nicht aufgegeben; er sagt ja: Wann immer sie will, bin ich befreit vom Leide. Zum letzten Liede bemerkte Pfaff, irgendeine Aussicht bewege den Sänger, wahrscheinlich nach langer Unterbrechung, das Dichten wieder aufzunehmen. Davon steht allerdings nichts im Text; auch hat Rudolf keine äussere Veranlassung zur Hoffnung wie sein provenzalisches Vorbild Peire Vidal; nur eine geistreiche Spitzfindigkeit, sonst nichts, verschafft ihm einen Trost. Pfaff meinte, der Dichter widerrufe den Gedanken des 7. Liedes, dass sein Warten schon zu lange gedauert habe; aber die Stelle ist wörtlich aus der fremden Vorlage entlehnt: Wer langes Warten tadelt, der hat wenig Verstand. Der Inhalt lässt sich also nicht ohne Gewaltsamkeiten planmässig zu einem Liebesromane verarbeiten und liefert keine sichern Anhaltspunkte zu chronologischen Feststellungen über die Entstehungszeit und zeitliche Aufeinanderfolge der Lieder. Burdach erblickte früher in der mittelhochdeutschen Lyrik, besonders der bedeutenderen Dichter, den Ausdruck wirklicher Erlebnisse, aber das gelte „am wenigsten von Reinmar, von Rudolf von Neuenburg".[3] Auch Schönbach verwarf schliesslich völlig die biographische Verwertung des erotischen Inhalts mittelhochdeutscher Minnelyrik, besonders wegen der Nachbildung fremder Muster.[4] Dieselbe Ansicht wiederholte Burdach.[5] Immerhin ist zu beachten, was Richard M. Meyer über diesen Punkt sagte: Die deutschen Dichter sahen die lyrischen Romane der Troubadours für erlebt an und wollten auch solche erleben. „Man denke nur etwa an

[1] ZfdA 18, 1875, S. 44 f., 48 f.
[2] PBB 2, 1876, S. 450 f.
[3] AfdA IX, 1883, S. 350.
[4] Die Anfänge des deutschen Minnesanges. Graz 1898. S. 120 ff., 128.
[5] Walter von der Vogelweide I. Leipzig 1900. S. 283.

Digitized by Google

die Art, wie Lenz seine Intriguedramen anzettelte, wie Herwegh den Posa spielte u. dgl."[1] — Wichtiger sind die formalen Gründe, die dafür sprechen, dass die ersten drei Lieder die ältesten sind. Zu ihnen gehören vor allem die Ungenauigkeiten in den Reimen, die in den andern Liedern nicht mehr vorkommen. Weniger sicher ist die Annahme, in den Liedern 1 und 2 habe man nicht akzentuierenden Rhythmus, sondern alte romanische Silbenzählung anzuwenden, worauf dann Lieder mit daktylischem und jambisch-trochäischem Rhythmus folgen. S. Pfaff wollte auch diese Entwicklung in der Verskunst als Beweis auffassen für die Entstehung der Lieder in ihrer heutigen Aufeinanderfolge. Dem steht aber der Rhythmus des 5. Liedes entgegen, den Pfaff selbst als Rückfall in die ältere Silbenzählung auffasste. Somit bilden die Ungenauigkeiten der Reime in den ersten drei Liedern den einzigen Umstand, den man als Beweis chronologischer Aufzeichnung anführen kann.[2] Die Anordnung in der Reihenfolge des Entstehens ist immerhin wahrscheinlich; die Begründung der Lieder auf einer Liebesgeschichte muss jedoch abgelehnt werden. Dieser Ansicht waren weitaus die meisten Forscher.

IX. Verhältnis zur zeitgenössischen Dichtung.

1. Deutsche Einflüsse. Einwirkung Rudolfs.

Eine Beeinflussung Rudolfs durch deutsche Minnesänger, die doch sicher stattfand, lässt sich nicht überzeugend nachweisen. Den „Ton" des 3. Liedes haben auch Hartwig von Rute, *Mir tuot ein sorge wê in mînem muote* (MF 116, 1 ff.), und Bligger von Steinach, *Er funde guoten kouf an mînen jâren* (MF 118, 19 ff.).

S. Pfaff stellte zahlreiche wörtliche Anklänge an Heinrich von Morungen zusammen, die aber die Nachahmung dieses Dichters durch Rudolf nicht zu beweisen vermögen.[3] Die inhaltlichen Übereinstimmungen sind allgemeiner Art. Beide beschränken den Einfluss der Minne vorwiegend auf ihre Gemütsstimmung, ohne das beliebte Motiv der männlichen Läuterung zu verwenden. Die Schilderung der Empfindungen Rudolfs (MF 80, 1 ff.) findet sich ganz ähnlich bei Morungen; die Motive des Nichtlassenkönnens und des Immerdienenwollens werden von beiden Dichtern verwendet (MF 81, 6; 81, 13; 124, 30; 129, 4). Morungen überträgt das Verhältnis der mittelalterlichen Hierarchie zum Staate, die Gegenüberstellung von Sonne und Mond, auf sein Liebesverhältnis.[4] Rudolf sagt: *mîn lachen stât sô bî sunnen der mâne* (MF 84, 8). Bemerkenswerter ist allerdings die Übereinstimmung in formaler Beziehung.

[1] AfdA XXVI, 1900. S. 132.
[2] Paul a. a. O. S. 451 f.
[3] ZfdA 18, 1875, S. 49 ff.
[4] Anna Lüderitz, Die Liebestheorie der Provençalen bei den Minnesingern der Stauferzeit. Literarhistorische Forschungen. XXIX. Heft. Berlin und Leipzig 1904. S. 93.

Digitized by Google

In erster Linie ist zu nennen die gleiche Behandlung des Kanzonenverses, besonders der Zäsur. S. Pfaff konstruierte sogar die metrische Entwicklung Rudolfs im Anschluss an Morungen, der nach Folquet das formale Muster des Schweizers geworden sein soll. Der Thüringer hat drei Lieder, die auffallende Übereinstimmungen mit Rudolfs Liedern 3, 4 und 5 aufweisen: *Owê warumbe folge ich tumbem wâne* (MF 131, 1 ff.), *Leitliche blicke und grôzlîchiu riuwe* (MF 133, 13 ff.) und *Uns ist zergangen der liepliche sumer* (MF 140, 32 ff.). Das erste hat jambisch-trochäischen Rhythmus wie Rudolfs Lied 3, aber Strophen von 8 Versen und mit einem 5. Verse von 6 Hebungen, ferner die Reimstellung ababbaab statt ababbab. Das zweite stimmt im daktylischen Rhythmus des Aufgesanges zu Rudolfs Liedern 4 und 5, in der Reimstellung zu 3 und 5; allerdings hat es als 5. Vers eine jambisch-trochäische Langzeile und keine Zäsurreime. Das dritte ist im Thema „Annäherung des Winters kann das erhoffte Liebesglück nicht stören", im Rhythmus des Aufgesangs und mit Ausnahme der 1. Strophe auch in der Reimstellung gleich dem 4. Liede Rudolfs. Vermischung des daktylischen Rhythmus mit dem jambisch-trochäischen zeigt am Schlusse der Strophen Morungens Lied *Si ist zallen êren ein wîp wol erkant* (MF 122, 1 ff.). Morungen ist aber im Unterschiede zu Hausen und Rudolf mehr als ein Nachahmer von Äusserlichkeiten, mehr als ein Übersetzer von Gedanken und Wendungen der Provenzalen. Er ist der Vertreter der Weltfreudigkeit seines Zeitalters, Reinmar der Alte derjenige der Sentimentalität; mit diesem hat der Graf von Neuenburg mehr Ähnlichkeit.

Auch bei einer Vergleichung Reinmars und Rudolfs stellte S. Pfaff eine Anzahl allgemeiner Anklänge zusammen.[1] Die Lieder 6 und 7 erinnern seiner Meinung nach an Reinmar. Zwei Lieder dieses Sängers haben gleichfalls mehrfache Reimverschlingung: *Nu muoz ich ie mîn alten nôt* und *Mir sol ein sumer noch sîn zît*, das zweite ebenso das Thema „Ohne Liebesglück keine Sommerwonne" (MF 187, 31 ff.; 188, 31 ff.).

Ein Einfluss des Burggrafen von Rietenburg auf Rudolf ist ebenfalls denkbar. Auffällig ist die Ähnlichkeit seiner Strophe *Sît si wil deich von ir scheide den muot* (MF 19, 27 ff.) und derjenigen Rudolfs: *Mîn vrowe sol lân âne lônes gewin* (MF 80, 17 ff.). Aber noch grösser sind die Übereinstimmungen dieser Strophe Rudolfs mit einer Folquets, und Jellinek wies nach, dass man auch hier eine unmittelbare Benutzung des Provenzalen durch den Schweizer voraussetzen muss.[2]

Auf die Beziehungen zwischen Rudolf und Hiltbolt von Schwangau machte Weissenfels aufmerksam; er fand in der Anschauungs- und Ausdrucksweise und in der Entwicklung des daktylischen Rhythmus so viel Ähnlichkeit, dass er Beeinflussung Hiltbolts durch Rudolf oder Verwertung gemeinsamer Vorbilder annahm.[3] Die dichterische

[1] a. a. O. S. 50, 55.

[2] Zu Minnesangs Frühling. ZfdA 55, 1914, S. 372 f. — MFV S. 356. — Vgl. unten S. 48.

[3] Der daktylische Rhythmus bei den Minnesängern. Halle 1886. S. 96, 115 f.

Digitized by Google

Eigenart der beiden ist allerdings ganz verschieden. Hiltbolts starkes Empfinden und lebhafte Sprache stehen im Gegensatze zu dem übersetzenden, gemessenen, reflektierenden Wesen und Schaffen Rudolfs. Bezeichnend ist auch, dass der Schwabe vom Schweizer kein provenzalisches Motiv übernahm. Beiden ist gemeinsam die starke Vorliebe für den Zehnsilbner, ein Metrum, das den Deutschen grosse Schwierigkeiten bot und sie im Ausdrucke zu einer gewissen Beschränkung nötigte; daraus erklären sich in Hiltbolts Liedern die zahlreichen Anklänge an Rudolf. Erich Juethe stellte diese in seiner Arbeit über Hiltbolt übersichtlich zusammen.[1] Jellinek machte es wahrscheinlich, dass die Strophe Hiltbolts: *Wil si daz ich von ir scheide den muot* (Juethe a. a. O. S. 85 f., Nr. V, 11 ff.) abhängig ist von der 3. Strophe des 1. Liedes Rudolfs, da unmittelbare Beziehungen zwischen Hiltbolt und den Provenzalen nicht nachgewiesen sind.[2] Scherer wies zwar mit Recht auf das Allgemeine jenes Gedankens hin, der sich bei Liebesreflexion leicht einfindet, und belegte das mit einer Stelle im 1. Briefe von Rousseaus „Nouvelle Héloïse".[3] Immerhin sind die Entsprechungen zwischen Rudolf und Hiltbolt so genau, dass eine Beeinflussung wohl ausser Zweifel steht. Scherer sah allerdings bei Hiltbolt unzweifelhafte Nachahmung der Strophe des Rietenburgers. Auffällig ist auch der wörtliche Anklang der zwei ersten Verse von Hiltbolts Lied I an die zwei ersten Verse der 2. Strophe von Rudolfs Lied 2, ebenso die Übereinstimmung des vierten Verses der 4. Strophe dieses Stückes mit dem Schlussverse von Hiltbolt I[4]. Wahrscheinlich kannte Hiltbolt den Rietenburger und Rudolf. Sein jambisch-trochäisches Lied XXII *In den sumerlîchen tagen hôhe stât* und das daktylische Lied XIV *Owê ich armer, wi sol ich nû werben* stimmen in der Reimstellung überein mit Rudolfs Liedern 3 und 5, XXII und 3, bezw. XIV und 5 auch im Rhythmus.[5] Hingegen war Juethe jedenfalls im Recht, die von Weissenfels angenommenen Beziehungen zwischen Rudolf 6 und Hiltbolt XI zu bestreiten, da die drei- und vierhebigen daktylischen Verse und die Stollen wirklich verschieden sind.[6]

Eine Beeinflussung des Schweizer Minnesängers Hesso von Reinach durch Rudolf hielt Albert Schumann für möglich.[7] Doch stützte sich diese Annahme auf die Voraussetzung, der gräfliche Minnesänger sei Rudolf von Nidau gewesen.

---

[1] Der Minnesänger Hiltbolt von Schwangau. Germanistische Abhandlungen. 44. Heft. Breslau 1913. S. 39[1], 47, 50 f.

[2] ZfdA 55, 1914. S. 373.

[3] Deutsche Studien II. Die Anfänge des Minnesanges. 2. Aufl. Prag, Wien, Leipzig 1891. S. 91 f.

[4] MF 81, 6 f., 82, 25; Juethe S. 50 f., 82; MFV. S. 357.

[5] Juethe S. 90 f., 94.

[6] a. a. O. S. 76, 89.

[7] Allgemeine Deutsche Biographie 28, 1889, S. 620 ff. — Jakob Baechtold, Geschichte der deutschen Literatur in der Schweiz. Frauenfeld 1892. Zusätze und Verbesserungen S. 207. — Vgl. oben S. 17.

Digitized by Google

Die wenig sichtbare Abhängigkeit Rudolfs von deutschen Vorbildern erklärte sich S. Pfaff durch die damals herrschende Scheu vor der Unschicklichkeit, einem einheimischen Dichter einen ganzen „Ton" zu entlehnen, während man sich von den Provenzalen ohne weiteres Gedanken und Bilder und Strophenformen aneignen durfte. Die Übereinstimmungen mit deutschen Minnesängern bildeten für ihn einen zwingenden Grund, Rudolf in die Blütezeit der mittelhochdeutschen Dichtung zu setzen, in den Anfang des 13. Jahrhunderts, als der Ruhm Reinmars und Morungens überall verbreitet war. Diese Folgerung wurde aber von der Literaturgeschichte nicht als schlüssig anerkannt. Die Ähnlichkeiten sind eben als solche zu betrachten, die sich bei allen provenzalisch beeinflussten deutschen Dichtern feststellen lassen. Nach dem Urteile von Anna Lüderitz hatte Rudolf am wenigsten Wirkung auf seine Zeit und Volksgenossen: „... man liebte keinen zu engen Anschluss an fremde Anschauungen; man verlangte Anpassung an deutsche Sitten; man wollte auch in den stereotypen, immer wiederkehrenden Wendungen etwas von des Dichters eigenem Selbst entdecken".[1] Immerhin kann Rudolf mit Veldeke, Hausen und Horheim romanische Motive an Morungen vermittelt haben.[2]

Beeinflussung des Grafen von Neuenburg durch die volkstümliche Lyrik oder durch die lateinische Vagantendichtung oder durch die mittelhochdeutsche Epik lässt sich nicht annehmen.

2. Provenzalische Einflüsse.

Schon mehrmals wurde der provenzalische Einfluss auf Rudolf erwähnt. Er erfordert eine etwas eingehendere Betrachtung. Das Verdienst, zuerst auf die Nachbildung der Lieder des Troubadours Folquet aufmerksam gemacht zu haben, gebührt Joh. Jak. Bodmer, der 1748 an den Gedichten Rudolfs den Zusammenhang zwischen provenzalischer und deutscher Minnedichtung darlegte.[3] Für den Vergleich mit Folquet benutzte er das Sammelwerk von Giovanni Mario Crescimbeni, „Istoria della volgar poesia".[4] Zwei Menschenalter später sprach Jakob Grimm die Meinung aus, der Vergleich der Lieder Folquets und Rudolfs müsste sehr interessant sein.[5] Der Literarhistoriker Vilmar behauptete, es handle sich nur um die Entlehnung einzelner Züge, während Tendenz, Anlage und Färbung der deutschen Minnelieder durchaus verschieden seien.[6] Ihm gegen-

[1] a. a. O. S. 51.
[2] Burdach, Reinmar und Walter S. 52.
[3] Proben der alten schwäbischen Poesie des dreizehnten Jahrhunderts. Zürich 1748. S. 14 ff.
[4] Venezia 1730. II. p. 241 s.
[5] Über den altdeutschen Meistergesang. Göttingen 1811. S. 151.
[6] Geschichte der deutschen National-Literatur. 23. vermehrte Aufl. Marburg und Leipzig 1890. S. 189 f., 669, Anm. 104.

Digitized by Google

über bewies aber Diez den engen Anschluss Rudolfs an Folquet.[1] Dann zeigte Bartsch, dass der Schweizer dem Provenzalen allerdings inhaltlich und formell nicht ausschliesslich folgte, dass er diesem aber doch Gedanken, Ausdrücke und Formen entlehnte, dass er auch andere Anleihen und Anklänge verwendete und also wohl eine ganze provenzalische Liedersammlung als Vorlage benutzen musste.[2] Zu den vielen Übereinstimmungen zwischen Folquet und Rudolf, andern zufälligen Anklängen oder Reminiszenzen brachte S. Pfaff noch nähere Ausführungen, Begründungen und Einschränkungen und schied einige Vergleiche Bartschs als zu allgemein und deshalb nicht beweiskräftig aus, z. B. die Motive: Der Sänger kann von der Geliebten nicht lassen; seine Lieder verschaffen ihm keine Erhörung; die Entfernung von der Geliebten vermehrt nur die Sehnsucht; die Liebesnot wird zur Wonne.[3] Aber die Untersuchungen, die Bartsch in seinem Werk über die „Schweizer Minnesänger" vorlegte, müssen zum grössten Teil als gesicherte Ergebnisse philologischer Wissenschaft betrachtet werden; es bleibt bei der Feststellung, dass Rudolf inhaltlich und formell abhängig ist von Folquet, von Peire Vidal und vielleicht von einigen andern Provenzalen. Diese Vielheit der Einflüsse macht die Benützung eines Liederbuches durch Rudolf sehr wahrscheinlich.[4]

Folquet und Peire Vidal gehören zu den berühmtesten Troubadours des ausgehenden 12. Jahrhunderts, besonders zu den vorzüglichsten Meistern der Kanzone, der eigentlichen Form der provenzalischen höfischen Lyrik. Folquet von Marseille (Fulco Anfos) dichtete von 1179 bis 1195.[5] Er feierte die Höfe von Aix, Nîmes, Montpellier und Marseille und stand in besonderer Gunst bei Raimon Gaufridi Barral, dem Vizegrafen von Marseille (1178—1192).[6] Früher glaubte man an einen Liebesroman Folquets mit der Gemahlin Barrals, Azalais (Adelheid) de Porcellet, in den provenzalischen Schriften Alazais de Rocamartina († 1201), die begeisternd auf den Dichter eingewirkt habe, aber nirgends ausdrücklich erwähnt wird, sondern nur unter dem symbolischen Namen *Aziman* (aimant, Magnet) erscheine.[7] Später hielt man diese Bezeichnung für den Decknamen eines Fürsten. Stronski aber wies nach, dass sich diese *senhals* weder auf Damen noch auf Fürsten beziehen, sondern auf Troubadours von dichterischer Bedeutung und zugleich von höherer gesellschaftlicher Stellung, dass Folquet mit *Aziman* seinen grossen Zeitgenossen Bertrand de Born bezeichnete und dass dieses Symbol für die beiden Trou-

[1] Die Poesie der Troubadours. Zwickau 1826. S. 267 ff. 2. Aufl. von Karl Bartsch. Leipzig 1883. S. 244 ff.
[2] Über den Grafen Rudolf von Neuenburg. ZfdA 11, 1859, S. 145 ff.
[3] a. a. O. 18, 1875, S. 47.
[4] a. a. O. S. XV ff.; 403 ff.
[5] Friedrich Diez, Leben und Werke der Troubadours. 2. vermehrte Aufl. v. Karl Bartsch. Leipzig 1882. S. 193 ff. — Folquet (Stronski) p. 3* ss., 140* ss.
[6] Folquet (Stronski) p. 15* ss., 159 ss.
[7] o. c. p. X s., 15* s., 61* ss., 143*, 167 ss., 277.

Digitized by Google

badours ein gegenseitig verwendeter, wechselbezüglicher Deckname, ein *senhal réciproque* war.[1] — Folquets Lieder verkünden das Lob Barrals, beklagen dessen Tod und treten ein für Richard Löwenherz und die Kreuzzüge. Seine Liebesdichtungen drücken die gangbare Vorstellung der Troubadours aus, dass die Liebe die Schule der Dichtkunst sei. Später ging Folquet vom Preise der Liebe über zum Tadel der Liebe, von den *bonos chansos* zu den *malas chansos;* er verglich die Minne mit einem schlechten Zahler, mit einem hässlichen Gemälde, sich selbst mit einem unglücklichen Spieler, der seine Leidenschaft zu spät abschwört, mit dem Schmetterling, der sich ins Feuer stürzt. Dann wandte er sich völlig von der Liebesdichtung ab; schliesslich verzichtete er auf das weltliche Leben und wurde wie Bertrand de Born bald nach 1195 Zisterziensermönch, nach 1201 Abt, 1205 Erzbischof von Toulouse; er widmete sich eifrig der Bekehrung und Ausrottung der Albigenser, sehr grausam, immerhin nicht eigennützig.[2] Am Weihnachtstage 1231 starb er und wurde von der Kirche selig gesprochen. Dante versetzt ihn als einzigen Troubadour ins Paradies unter die *spiriti amanti*, unterhält sich mit seinem Schatten und nennt ihn Folco („Paradiso", 9. Gesang, Vers 64 ff.). Petrarca erblickt ihn in dem Gesichte, wo ihm alle berühmten Liebessänger erscheinen, und heisst ihn Folchetto („Trionfo d'amore", cap. 4). Lenau stellt im 4. Gesange der „Albigenser" des Troubadours Wendung zur Kirche als eine Folge der Trauer um die verstorbene Azalais dar; er schilt den Erzbischof „der Kirche Spür- und Hetzhund."

Die Motive der Dichtung Folquets sind literarisch, nicht wirklich erlebt, stammen aus klassischer und provenzalischer Überlieferung. Der Stil ist sehr künstlich und wird mit den späteren Werken immer künstlicher; er ist reich an Aphorismen, Sentenzen, Personifikationen, abstrakten, gesuchten Vergleichen, Antithesen. Folquets Originalität besteht darin, dass er als der erste diese Stilmittel so reich und kühn verwendete. Er galt als Meister des feinen Stils; seine Kanzonen waren Muster ihrer Gattung: Folquet machte Schule.[3]

Es ist nicht verwunderlich, dass auch hier Peire Vidal neben Folquet erscheint. „Peire Vidal fut le troubadour que Folquet rencontrait le plus souvent sur son chemin et dont les chansons croisaient continuellement les siennes."[4] Er ist bezeugt von 1175 bis ungefähr 1215.[5] Er war einer der fruchtbarsten Troubadours, ein wandernder Sänger und im Gegensatze zu Folquet nichts als Troubadour, ein Günstling der hervorragendsten Männer und Frauen, in

---

[1] o. c. p. XI, 27* ss., 39* ss., 142*, 277 s.

[2] o. c. p. 87* ss., 104* ss., 144* s.

[3] o. c. p. 75* ss., 85* s., 144*.

[4] o. c. p. 52*, 84* s.

[5] Diez-Bartsch, Leben und Werke der Troubadours. 2. Aufl. Leipzig 1882. S. 125 ff. — Les poésies de Peire Vidal éditées par Joseph Anglade. Paris 1913. p. III ss.

Digitized by Google

Marseille der wichtigste Rival Folquets, aber wegen seiner Mischung von Geist und Torheit auch der merkwürdigste aller Hofdichter, beinahe Hofnarr zugleich, besonders wegen seiner törichten Einbildung den Frauen gegenüber. Er stammte von Toulouse und lebte in der Provence, in Aragonien, in der Lombardei und in Ungarn; er war bekannt mit Richard Löwenherz, den er wiederholt in seinen Dichtungen verherrlichte. Von ungefähr 1180 an weilte er beim Vizegrafen Barral, dessen Liebling er wurde. Die Rückkehr in die Provence feierte er in mehreren wertvollen Liedern. Bei einem Liebesabenteuer soll ihm ein Ehemann zur symbolischen Strafe die Zunge durchbohrt oder abgeschnitten haben. Doch gehört der Liebesroman zwischen diesem Sänger und Azalais von Marseille ebenfalls der Legende an.[1] Eigentümlich ist in Peire Vidals Gesängen das Verweben mannigfaltiger Stoffe und das Würzen der Minnelieder mit politischen Rügen, um diese als Folie für die Liebeshuldigung zu verwenden. Er ist der Troubadour, der die reichsten Liederkompositionen schuf.

Zur Zeit der Dichtung Rudolfs hatte die provenzalische Kunstlyrik ihren Höhepunkt erreicht. Ihr Bekanntwerden in Neuenburg wurde ermöglicht durch die geographische Lage der Grafschaft, obwohl deren Sprache nicht provenzalisch, sondern französisch und deutsch war. Es ist kein Zeugnis vorhanden, dass sich jemals ein Troubadour in der Westschweiz aufhielt; aber fahrende Sänger, *joglars*, und provenzalische Liederbücher machten wahrscheinlich die fremde Dichtkunst, die *gaia scienza*, hier bekannt. Folquet selber hatte solche *joglars* in seinem Dienste.[2] Die Lieder der Troubadours müssen Rudolf bald nach ihrer Entstehung kund geworden sein; diejenigen Folquets, die der Schweizer benutzte, fallen in die Jahre vor 1191, das entsprechende Peire Vidals ins Jahr 1189 oder 1190; diese Muster gelangten jedenfalls rasch in die Hände des Grafen von Neuenburg, um für seine Gedichte verwendet werden zu können, die wohl anfangs der neunziger Jahre entstanden. — Anna Lüderitz unterschied die deutschen Minnesänger nach ihrer Stellung zur Troubadourlyrik in zwei Gruppen, in solche, die das heimische Element dem bewunderten fremden Vorbild unterordneten, wie Hausen, Gutenburg, Fenis, Hiltbolt von Schwangau, und solche, die das deutsche Element stärker ausbildeten, wie Veldeke, Reinmar, Hartmann, Walter von der Vogelweide.[3] — Formale Elemente in der Dichtung Rudolfs, die auf provenzalischen Einfluss zurückgehen, sind der zehnsilbige Kanzonenvers, der daktylische Rhythmus, der Strophenbau und der umschlingende Reim. Auch die stoffliche Abhängigkeit ist auffällig.

---

[1] Folquet (Stronski) p.65*.

[2] o. c. p. 141*.

[3] a. a. O. S. 2f.

Digitized by Google

Lied 1.

Die erste Strophe ist inhaltlich eine Nachahmung einer Strophe Folquets, die Bartsch mit Beibehaltung der Form, aber ohne Reime ins Deutsche übertrug. Stronski setzte diese Kanzone gegen 1188 an.[1]

E s'ieu anc jorn fui gays ni amoros,	Und wenn ich jemals froh und liebend war,
ar non ai joi d'amor ni l'en esper,	Jetzt hab' ich Freud' und Hoffnung nicht von Liebe;
ni autre jois no·m pot al cor plazer,	Dem Herzen kann kein ander Gut behagen,
ans mi semblon tug autre joi esmai;	Verdruss bedünkt mich jede andre Freude;
pero d'amor — que·l ver vos en dirai —	Doch von der Liebe, das sag' ich fürwahr,
no·m lais del tot ni no m'en puesc mover,	Kann ich nicht ganz mich trennen und entfernen.
enan no vau ni no puesc remaner,	Nicht vorwärts schreit' ich und kann auch nicht bleiben,
aissi quom sel qu'e mieg de l'albr'estai,	Wie der, der in des Baumes Zweigen steht,
qu'es tan poiatz que no sap tornar jos,	Der so hoch stieg, dass er nicht rückwärts kann,
ni sus no vai, tan li par temeros.[2]	Noch aufwärts klimmt, so scheint es ihm gefährlich.[3]

Gewan ich ze Mínnen ie guoten wân,
nu hân ich von ír weder trôst noch gedingen,
wan ich enweíz wie mir süle gelingen,
sît ich si mác weder lâzen noch hân.
mir ist als dém der ûf den boum dâ stîget
und niht hôher mác und dâ mitten belîbet
und ouch mit níhte widerkomen kan
und alsô die zît mit sorgen hin trîbet.[4]

Vogt hob die genaue Übereinstimmung zwischen der provenzalischen Vorlage und der deutschen Nachbildung hervor, die besonders dadurch in die Erscheinung tritt, dass Rudolf oft dieselben Worte in die Zäsur setzt wie Folquet:

mir ist als dém (der) — aissi quom sél (qu'):
und niht hôher mác — ni sus no vái[5]

Die zweite Strophe ist inhaltlich einer andern Kanzone Folquets nachgebildet, die Stronski auf 1190/91 datiert und somit Pfaffs chronologische Bezugnahme auf die Schlacht bei Alarcos (1195) hinfällig macht.[6]

Sitot me soi a tart aperceubutz,	Wenn ich auch spät erst zu der Einsicht kam,
aissi cum cel qu'a tot perdut e jura	Gleich dem, der alles einbüsst' und nun schwört,
que mais non joc, a gran bonaventura	Er spiele nicht mehr, muss zu grossem Glück
m'o dei tener car me sui conogutz	Ich mir es rechnen, dass ich noch erkannt

[1] Folquet (Stronski), p. 68* ss., 71* s.
[2] Folquet (Stronski), VII, 11 ss.; MFV S. 355; Schweizer MS S. 403.
[3] Schweizer MS S. XVI; cf. Folquet (Stronski) p. 124.
[4] MF 80, 1—8; vgl. Schweizer MS S. 1.
[5] MFV. S. 354.
[6] o. c. p. 73*.

Digitized by Google

del gran engan qu'Amors vas mi fazia,	Den grossen Trug, den Liebe mir gesonnen:
c'ab bel semblan m'a tengut en fadia	Mit schönem Schein hat mehr als zehen Jahre
mais de detz ans, a lei de mal deutor	Sie mich genarrt, gleichwie ein schlechter Schuldner,
c'ades promet, mas re no pagaria.[1]	Der stets verspricht, doch niemals denkt zu zahlen.[2]

Mir ist alse déme der dâ hât gewant
sînen muot an ein spîl und er dâ mite verliuset
unde erz verswért: ze spâte erz doch verkiuset.
alsô hân îch mich ze spâte erkant
der grôzen liste die Minne wider mich hâte.
mit schœnen gebærden si mich ze ir brâhte
und leitet mich âls der bœse geltære dan,
der wol geheîzet und geltes nie gedâhte.[3]

Noch genauer ist der inhaltliche und formale Anschluss dieser Strophe an ihr Vorbild:

Mir ist alse déme (der)	— aissi cum cél (qu');
sînen muot an ein spîl	— que mais non jóc;
der grôzen liste	— del gran engán;
mit schœnen gebærden	— c'ab bel semblán;
der wol geheîzet	— c'ades promét.[4]

Für die dritte Strophe war früher keine Vorlage bekannt. Dann machte aber Jellinek aufmerksam auf eine Strophe Folquets, die auffällige Übereinstimmungen mit derjenigen Rudolfs aufweist und die Stronski in die Zeit von 1180 bis 1185 ansetzt:[5]

Bona dona, si·us platz, siatz sufrens	Gute Herrin, wenn es euch gefällt, so duldet
del ben qu'ie·us vuel, qu'ieu sui del mal sufrire,	Das Gute, das für euch ich wünsche; denn ich dulde.
e pueis lo mals no·m poira dan tener	Dann wird das Übel mir nicht Schaden bringen;
ans m'er semblan qu·el partam egalmens;	Im Gegenteil, es scheint, dass wirs gleichmässig teilen.
pero, si·us platz qu'az autra part me vire,	Jedoch, wenns euch gefällt, dass ich anderwärts mich wende,
ostatz de vos la beutat e·l dous rire	Tut fort von euch Schönheit und süsses Lächeln,
e·l bel semblan que m'afollis mon sen:	Den schönen Anblick, der mir den Sinn betört:
pueis partir m'ai de vos, mon escien.[6]	Dann wahrlich kann von euch ich trennen mich.[7]

---

[1] Folquet (Stronski), XI, 1 ss; MFV S. 356; Schweizer MS S. 404.
[2] Schweizer MS S. XVI; cf. Folquet (Stronski) p. 127.
[3] MF 80, 9—16; vgl. Schweizer MS S. 1 f.
[4] MFV S. 354.
[5] ZfdA 55, 1914, S. 372 f; Folquet (Stronski) p. 70* a.
[6] Folquet (Stronski) II, 17 ss.
[7] Cf. Folquet (Stronski) p. 120. — MFV S. 356 f.

Digitized by Google

Mîn vrowe sol lân âne lônes gewin
daz ich ir díene, wan ich mac ez mîden.
iedoch bit ich si daz siz ruoche lîden:
sô wirret mir níht diu nôt die ich lîdende bin.
wil aber sí mich von ir vertríben,
ir schœner grúoz scheid et mich von ir lîbe.
noch dannoch fürhte ich mêre den ban
daz si mich von ál mînen freuden vertríbe.[1]

Vielleicht verstand Rudolf das Wortspiel der Vorlage nicht, da er im 4. Verse die Pointe nicht übersetzte. Der Inhalt der letzten vier Verse findet sich wieder in der Strophe Hiltbolts von Schwangau: *Wil si daz ich von ir scheide den muot.*[2] Jellinek nahm an, da eine unmittelbare Abhängigkeit Hiltbolts von den Provenzalen nicht zu bestehen scheint, aber eine solche von Rudolf vorhanden ist, Hiltbolt habe die Strophe Rudolfs wohl in einer weniger verderbten Gestalt kennen gelernt. Die Strophenform des 1. Liedes ist der Vorlage der 2. Strophe nachgebildet; nur bindet Rudolf nach Bartschs Annahme den vorletzten Reim mit dem Anfangsreime, während jener im provenzalischen Original allein steht und als Korn erst in den folgenden Strophen an der entsprechenden Stelle gebunden wird: Folquet: abbaccdc; Rudolf: abbaccac. Vogt hingegen stellte in der Neubearbeitung von „Minnesangs Frühling" auch im Deutschen die Kornreime her. Die Vorlage hat nach dem Brauche der provenzalischen Kunstlyrik durch alle Strophen durchgeführte Reime. Rudolf ahmte diese Häufung wegen der Reimarmut seiner Muttersprache nicht nach.[3]

Lied 2.

In der ersten Strophe hörte Bartsch zwei Anklänge an Folquet heraus:

pero be sai mos lauzars pro nom te
(mas autre pro mos lauzars noca·m te.)[4]

Aber ich weiss wohl, dass mein Lobgesang mir keinen Nutzen bringt.[5]

nu hân ich von ír weder trôst noch gedinge,
unde daz ích mînes sanges iht genieze.[6]

ben feira sen si de leis me lonhes
(ben fora sens si de lieys me lunhes.)[7]

Ich würde richtig handeln, wenn ich von ihr mich schiede.

nu waere mîn réht, möht ich, daz ich ez lieze.[8]

Der zweite Vers gehört aber nach Stronskis Urteil nicht Folquet an, sondern Peirol.[9]

[1] MF 80, 17—24; vgl. Schweizer MS S. 2.
[2] Juethe, S. 85 f., V, 11 ff. — Vgl. o. S. 42.
[3] MFV S. 355 f.
[4] Schweizer MS S. 404; Folquet (Stronski) V, 46.
[5] Cf. Folquet (Stronski), p. 123.
[6] MF 80, 27 f.; vgl. Schweizer MS S. 2.
[7] Schweizer MS S. 404; Folquet (Stronski) XXV, 22.
[8] MF 81, 5; vgl. Schweizer MS S. 2.
[9] Folquet (Stronski), p. 127* ss.

Digitized by Google

Bartsch leitete den Inhalt der zweiten Strophe aus einer Folquet zugeschriebenen Kanzone ab: *E si tot m'es de semblant orgolhos.*[1] Vogt sprach sich dagegen aus, da der allgemeine Grundgedanke, der Dichter könne trotz Mangel an Erfolg nicht von seiner Dame lassen, beiderseits verschieden ausgeführt sei.[2] Die Ähnlichkeit ist wirklich nicht so gross, um die Annahme einer Entlehnung aufzudrängen. Schliesslich zeigte Stronski, dass nicht Folquet, sondern Peirol der Verfasser der Kanzone ist.[3]

Die dritte Strophe verglich S. Pfaff mit der Strophe *Doncs sui ben folhs, quar no·m recre* (oder *refre*), da beide Dichter dem Gedanken des Lassenwollens und Nichtlassenkönnens Ausdruck geben.[4] Der Provenzale schätzt trotzdem diese Liebe höher als jede andere. Diesen Gedanken bringt Rudolf erst in der 4. Strophe. Stronski schreibt aber die obige Strophe nicht Folquet zu, sondern Falquet de Romans.[5] Die Form des 2. Liedes findet sich bei Folquet und Peire Vidal nicht, war aber bei den Provenzalen sehr beliebt, wofür Bartsch mehrere Belege beibrachte.[6]

Lied 3.

Die erste und zweite Strophe sind Nachahmungen der Anfangsstrophen einer Kanzone Folquets, die Stronski in das Jahr 1187 verlegte und deren dritte Strophe Hausen inhaltlich und formell nachbildete („*Si darf mich des zihen niet*").[7]

En chantan m'aven a membrar	Was singend ich vergessen will,
so qu'ieu cug chantan oblidar,	Gedenken muss ich singend dran.
mas per so chant qu'oblides la ḍolor	Um zu vergessen Liebesleid und Weh,
e·l mal d'amor,	Darum sing' ich;
et on plus chan plus m'en sove,	Je mehr ich singe, denk' ich dran,
que la boca en al re non ave	Denn in den Mund kommt mir kein ander Wort
mas en: merce!	Als ‚Gnad' allein.
perqu'es vertatz e sembla be	Drum ist es wahr und zeigt sich klar,
qu'ins e·l cor port, dona, vostra faisso	Dass mir eur Bild im Herzen, Herrin, lebt
que·m chastia qu'ieu no vir ma razo.[8]	Und so mich lenkt, dass ich nicht anders kann.[9]

Mit sange wânde ich mîne sorge krenken.
dar umbe singe ich deich si wolte lân.
so ich ie mêr singe und ir ie baz gedenke,
sô mugens mit sange leider niht zergân:
wan Minne hât mich brâht in solhen wân
dem ich sô lihte niht enmac entwenken,
wan ich im lange her gevolget hân.[10]

[1] Schweizer MS S. XVII, 404; Folquet (Stronski), XXV, 8—14.
[2] MFV S. 357.
[3] Folquet (Stronski), p. 127* ss.
[4] ZfdA 18, 1875, S. 47; Folquet (Stronski)XX, 11.
[5] Folquet (Stronski), p. 123* ss.
[6] ZfdA 11, 1859, S. 157 f.
[7] Folquet (Stronski), p. 71*; MF 45, 37 ff.
[8] Folquet (Stronski) V, 1 ss; MFV S. 358; Schweizer MS S. 405; Erhard Lommatzsch, Provenzalisches Liederbuch. Berlin 1917. S. 113 f.
[9] Schweizer MS S. XVII; cf. Folquet (Stronski), p. 122.
[10] MF 81, 30—36; vgl. Schweizer MS S. 4.

Digitized by Google

E pos Amors mi vol honrar
tant qu'e·l Cor vos mi fai portar,
per merce·us preo que·l gardetz de l'ardor,

qu'ieu ai paor
de vos mout major que de me,
e pos mos Cor, dona, vos a dinz se,
si mals li·n ve,
pos dintz etz, sufrir lo·us cove;
empero faitz del Cors so que·us er bo
e·l Cor gardatz si qom vostra maizo.[1]

Und da so hoch mich Liebe ehrt,
Dass sie mein Herz euch hegen heisst,
Fleh' ich, dass ihr mich vor der Glut bewahrt;

Denn grössre Furcht
Trag' ich um euch als um mich selbst,
Und da mein Herz euch, Herrin, in sich [schliesst,
Geschieht ihm Leid,
Müsst ihr es dulden auch mit ihm.
Tut mit dem Leibe drum, was euch gefällt,
Und wahrt das Herz als eure Wohnung nur.[2]

Sît daz diu Minne mich wolt alsus êren
daz si mich hiez in deme herzen tragen
diu mir wol mac mîn leit ze vröuden kêren,
ich wœre ein gouch, wolt ich mich der entsagen,
ich wil auch Minnen mînen kumber klagen,
wan diu mir kunde dez herze alsô versêren,
diu mac mich wol ze vröuden hûs geladen.[3]

Nicht überzeugend ist Bartschs Zusammenstellung der folgenden Verse:

luenh m'es dels huels mas del cor m'es tan pres.[4]

Fern ist sie mir von den Augen; aber für das Herz ist sie mir sehr nah.

Mich wundert des wie mich mîn vrowe twinge
sô sêre swenne ich verre von ir bin.[5]

Aber das Provenzalische gehört zu der Kanzone, die Stronski dem Peirol zuschreibt.[6]

Kaum grösser ist die Übereinstimmung der folgenden Verse einer Kanzone Folquets aus den Jahren 1185 oder 1186 mit solchen Rudolfs:

... apres ai a murir
de guisa que m'er sobrebo:
qu'ins e·l cor remir sa faisso,
e remiran — et ieu languis ...
e muer aissi mescladamens.[7]

Gelernt habe ich zu sterben
Auf eine Weise, die mir überaus gefällt;
Denn an sie denkend, seh' ich ihr Gesicht,
Und sie sehend, leide ich ...
Und so sterbe ich auf vermischte Weise
(zwischen entgegengesetzten Gefühlen)
(oder zur selben Zeit?).[8]

so ich bî ir bin, daz toetet mir den muot,
und stirbe ab rehte, swenne ich von ir kêre,
wan mich daz sehen dunket alsô guot.[9]

Die fünfte Strophe ist einer Strophe desselben Liedes nachgeahmt, dessen Anfangsstrophe für die zweite des 1. Liedes benützt wurde.

[1] Folquet (Stronski) V, 11 ss.; MFV S. 358; Schweizer MS S. 405; Lommatzsch S. 114.
[2] Schweizer MS S. XVII; cf. Folquet (Stronski), p. 122.
[3] MF 81, 37—82, 4; vgl. Schweizer MS S. 4.
[4] Folquet (Stronski) XXV, 15; Schweizer MS S. 405.
[5] MF 82, 5—6; vgl. Schweizer MS S. 4.
[6] Folquet (Stronski), p. 127* ss.
[7] Folquet (Stronski) III, 39 ss., p. 71*; Schweizer MS S. 406.
[8] Cf. Folquet (Stronski), p. 121.
[9] MF 82, 16—18; vgl. Schweizer MS S. 5.

Digitized by Google

Ab bel semblan que fals' Amors adutz	Durch schönen Schein, den falsche Liebe bringt,
s'atrai vas lieis fols amans e s'atura,	Lockt sie heran den törichten Verliebten,
co·l parpaillos qu'a tant folla natura	Gleich wie den Falter, der so töricht ist,
que·is fer e·l foc per la clardat qe lutz;	Er stürzt ins Feuer, gelockt von seinem Glanze.
mas eu m'en part e segrai autra via,	Ich aber scheid' und folge andrem Pfade;
sos mal pagatz, q'estiers no m'en partria;	Wär' mir nicht schlecht gelohnt, würd ich nicht scheiden:
e segrai l'aip de tot bon sofridor	Des guten Dulders Sitte will ich folgen,
que s'irais fort si com fort s'umelia.[1]	Je mehr er zürnt, je mehr trägt er in Demut.[2]

Ir schœnen lîp hân ich dâ vür erkennet,
er tuot mir als der fiurstelîn daz lieht;
diu fliuget dran, unz si sich gar verbrennet:
ir grôziu güete mich alsô verriet.
mîn tumbez herze enlie mich alsô niet,
ich habe mich sô verre an si verwennet
daz mir ze jungest rehte alsam geschiet.[3]

Die Form des 3. Liedes kommt bei den Provenzalen mehrfach vor. Bartsch gab vier Belege, darunter einen von Peire Vidal *(Nom fai chantar amors ni drudaria).*[4]

Lied 4.

Für dieses Lied ist keine inhaltliche Vorlage bekannt; nur für die dritte Strophe verglich Bartsch die Verse:

si·m fezes aitant de socors	Wenn sie mir so grosse Gunst gewähren wollte,
que·m denhes retener ab se,	Dass sie mich bei sich zurückzuhalten geruhte,
guardatz s'ieu fora dels aussors![5]	Seht zu, ob ich zu den Höhern (Beglücktern) gehörte!

Wolte si eine, wie schiere al mîn swære
wurde geringet, swie wê si mir tuot.
ir lîp ist so reine daz nieman enwære
an vröuden rîcher noch hoher gemuot.[6]

S. Pfaff und Bartsch stellten Folquets Ausdruck *mielhs de be* zusammen mit demjenigen Rudolfs: .... *diu vil guote ist noch bezzer dan guot.*[7] Stronski spricht aber diese Kanzone Folquet ab und betrachtet Falquet de Romans als mutmasslichen Verfasser.[8] Die Strophenform findet sich auch in der provenzalischen Dichtung.[9]

---

[1] Folquet (Stronski) XI, 9 ss.; MFV S. 359; Schweizer MS S. 406.
[2] Schweizer MS S. XVII f; cf. Folquet (Stronski), p. 127.
[3] MF 82, 19—25; vgl. Schweizer MS S. 5.
[4] ZfdA 11, 1859, S. 159.
[5] Folquet (Stronski)XX, 42 ss.; Schweizer MS S. 406.
[6] MF 83, 3—6; vgl. Schweizer MS S. 6.
[7] Folquet (Stronski) XX, 23; MF 83, 9; ZfdA 18, 1875, S. 47; Schweizer MS S. 6, 406.
[8] Folquet (Stronski), p. 27*[1]), 123* ss.
[9] ZfdA 11, 1859, S. 159.

Digitized by Google

Lied 5.

Für die erste Strophe benutzte Rudolf die zweite einer Kanzone Folquets, in der dieser König Alfons II. von Aragonien (1162—1196) und dessen Bruder, den Grafen Raimund Berengar von der Provence (1166—1181) erwähnt, wahrscheinlich im Jahre 1179, sicher vor April 1181.[1]

E si, conosc d'Amor
que mos dans li'a sabor,
que so don ai largor
mi fai prezar petit
e ponhar ad estrit,
en tal que si·m defen:
so que m'encaussa vau fugen
e so que·m fugh ieu vau seguen;
d'aisso no sai cossi·m posca garir,
qu'ensems m'aven encaussar e fugir.[2]

Der Liebe, weiss ich nun,
Gefällt mein Schaden wohl;
Denn was in Fülle mein,
Heisst sie verachten mich
Und eifrig streben nach
Dem, was sich mir entzieht.
Ich suche das, was mich verfolgt,
Und folge dem, was vor mir flieht;
So weiss ich nicht, wie ich genesen kann,
Wenn ich zugleich verfolgen muss und fliehn.[3]

Ich hân mir sélber gemachet die swære
daz ich der gér diu sich mir wil entsagen.
diu mir zerwérbenne vil lîhte wære,
die fliuhe ich, wán si mir niht kan behagen.
ich minne díe diu mirs niht wil vertragen;
mich minnent oúch die mir sint doch bormære:
sus kan ich wól beidiu vliehen und jagen.[4]

Die Strophenform ist diejenige des 3. Liedes.

Lied 6.

Für dieses Lied ist keine provenzalische Vorlage bekannt; inhaltlich gleicht es der auf S. 52 erwähnten Kanzone Peire Vidals; der daktylische Rhythmus erinnert an fremden Einfluss.

Lied 7.

Die Bemerkungen über das vorhergende Lied gelten auch für dieses.

Lied 8.

Bisher übersetzte Rudolf nur einzelne Strophen, oder besser gesagt, er entlehnte Gedanken aus verschiedenen Liedern; dann ging er zu einem andern Vorbild über, zu Peire Vidal, der ihm vielleicht die Strophenform der Lieder 3 und 5 vermittelt hatte, und bildete ziemlich genau drei Strophen der Kanzone *Pos tornatz sui en Provensa* nach, die der Provenzale aus Freude über seine Rückkehr in die Heimat um 1190 an *Rainier* (Barral von Marseille) gerichtet

[1] Folquet (Stronski), p. 11*, 70*.
[2] Folquet (Stronski)I, 11 ss.; MFV S. 359 f.; Schweizer MS S. 407.
[3] Schweizer MS S. XVIII; cf. Folquet (Stronski), p. 119.
[4] MF 83, 11—17; vgl. Schweizer MS S. 6 f.

Digitized by Google

hatte und deren handschriftlich überlieferte Singweise, in moderne Notenschrift übertragen, das „Provenzalische Liederbuch" von Erhard Lommatzsch enthält.[1] Der Nachweis dieses Abhängigkeitsverhältnisses erfolgte durch Bartsch.[2] Der Übergang Rudolfs zu Peire Vidal ist leicht erklärlich. Folquet und Peire Vidal gehören zeitlich und persönlich nahe zusammen. Peires Kanzone *Pos tornatz sui en Proensa* klingt wie eine Antwort auf diejenige Folquets *Greu fera nuls hom falhensa*, wie eine Verteidigung der Liebe, des geduldigen Wartens gegen einen Angriff durch Folquet; auffällig ist auch die Gleichheit oder Ähnlichkeit vieler Reimwörter in beiden Kanzonen.[3] Vielleicht wendet sich Peire Vidal gegen Bernart de Ventadorns Tadel des Dienstes ohne Lohn und der „bretonischen Hoffnung": *Servirs qu'om no guazardona, et esperanza bretona, fan de senher escudier, per costum e per usatge.*[4]

Der deutsche Minnesänger wagte sich hier im Unterschiede zum bisherigen auswählenden Verfahren an die doppelte Schwierigkeit der Wiedergabe von Inhalt und Form.

Die erste Strophe entspricht der vierten Peire Vidals:

Estiers non agra garensa,
mas quar sap que vencutz so:
sec ma domn' aital razo
que vol que vencutz la vensa;
qu'aissi deu apoderar
franc' umilitatz ricor,
e quar no trob valedor
qu'ab leis me posc' aiudar,
mas precs e merce clamar.[5]

Nimmer würd' es gut sich fügen,
Trüg' ich Demut nicht zur Schau,
Denn es lässt die hohe Frau
Nur von Demut sich besiegen.
Demut neben freiem Sinn
Macht den Stolz sich untertan,
Doch zu ihr bricht keine Bahn
Helfer mir und Helferin:
Flehn ist einzig mein Gewinn.[6]

Nun ist niht mêre mîn gedinge
wan daz si ist gewaltic mîn.
bî gwalte sol genâde sîn.
ûf den trôst ich ie noch singe.
genâde diu sol überkomen
grôzen gwalt durch miltekeit:
genâde zimt wol bî rîcheit.
ir tugende sint so vollekomen
daz dûrch reht mir ir gwalt sol fromen.[7]

Die zweite Strophe ist der dritten des Provenzalen nachgebildet:

[1] Berlin 1917. S. 435 f.

[2] ZfdA 11, 1859, S. 149 ff.

[3] Folquet (Stronski), p. 52*[1]); XIII.

[4] Anna Lüderitz a. a. O. S. 46.

[5] Peire Vidals Lieder, herausgegeben von Karl Bartsch. Berlin 1857. S. 29; Les poésies de Peire Vidal éditées par Joseph Anglade. Paris 1913. p. 90; Lommatzsch S. 126; MFV S. 360; Schweizer MS S. 408.

[6] Peire Vidal (Bartsch), S. XL f.; Schweizer MS S. XVIII.

[7] MF 84, 10—18; vgl. Schweizer MS S. 8.

Digitized by Google

E quar anc no fis falhensa,	Weil ich Böses nie gesonnen,
sui en bona sospeisso	Trag' ich Hoffnung in der Brust,
que·l maltraitz me torn en pro,	Dass das Leid sich kehr' in Lust,
pos lo bes tan gen comensa.	Da das Spiel so schön begonnen.
e poiran s'en conortar	Drum, wer liebet treu und gut,
en mi tuit l'autr'amador,	Werd' in mir sein Mut erneut,
qu'ab sobresforsiu labor	Der ich keine Müh' gescheut:
trac de neu freida foc clar	Aus dem Eise schöpft' ich Glut,
et aigua doussa de mar.[1]	Süssen Trank aus bittrer Flut.[2]

Swer sô staeten dienest kunde,
des ich mich doch trœsten sol,
dem gelunge lîhte wol.
ze jungest er mit überwunde
daz sende leit daz nâhen gât:
daz wirt lachen unde spil;
sîn trûren gât ze freuden vil;
in einer stunt sô wirt es rât
daz man zehn jâr gedienet hât.[3]

Mit dem zweiten Teile dieser Strophe Rudolfs verglich Bartsch zuerst auch die zweite Strophe Peire Vidals, „wo der Ausdruck noch mehr ähnlich ist“:[4]

Ses peccat pris penedensa	Ohne Vergehen tat ich Busse;
e ses tort fait quis perdo	Ohne Unrecht bat ich um Gnade;
e trais de nien gen do	Aus einem Nichts machte ich ein freundliches Geschenk;
et ai d'ira bevolensa	Aus dem Zorne zog ich Wohlwollen
e gaug entier de plorar	Vollkommene Freude aus den Tränen,
e d'amar doussa sabor	Süssen Geschmack aus Bitterkeit.
e sui arditz per paor	Ich bin kühn aus Furcht,
e sai perden gazanhar	Weiss im Verlieren zu gewinnen
e, quan sui vencutz, sobrar[5].	Und, schon besiegt, zu überwinden.[6]

Später aber liess Bartsch diese Zusammenstellung stillschweigend fallen. Das Spiel mit den Antithesen ist wirklich zu allgemein für ein eigentliches Abhängigkeitsverhältnis der Strophen.

Die dritte Strophe entspricht der sechsten des Troubadours:

E cel que long' atendensa	Wer da schilt ein lang Erwarten,
blasma, fai gran falhizo;	Klein bedünkt mich sein Verstand;
qu'er an Artus li Breto,	Artus selbst im Britenland
on avian lor plevensa.	Kam ja wieder, des sie harrten.
et eu per lonc esperar	Auch mein langes Harren liess
ai conquist ab gran doussor	Mich gewinnen süssen Dank,
lo bais que forsa d'amor	Einen Kuss, den Liebeszwang
me fetz a mi dons emblar,	Mich der Liebsten stehlen hiess:
qu'eras lo·m denh' autreiar.[7]	Doch jetzt schenkt sie ihn gewiss.[8]

[1] Peire Vidal (Bartsch), S. 29; Peire Vidal (Jos. Anglade), p. 90; Lommatzsch S. 126; MFV S. 360; Schweizer MS S. 408.
[2] Peire Vidal (Bartsch), S. XL; Schweizer MS S. XVIII f.
[3] MF 84, 19—27; vgl. Schweizer MS S. 9.
[4] ZfdA 11, 1859, S. 151.
[5] Peire Vidal (Bartsch), S. 28 f.; Peire Vidal (Jos. Anglade), p. 89; Lommatzsch S. 126.
[6] Vgl. Diez-Bartsch, Leben und Werke der Troubadours, 2. Aufl. Leipzig 1882. S. 137.
[7] Peire Vidal (Bartsch), S. 29 f.; Peire Vidal (Jos. Anglade), p. 91; Lommatzsch S. 127; MFV S. 361; Schweizer MS S. 408.
[8] Peire Vidal (Bartsch), S. XLI; Schweizer MS S. XIX.

Digitized by Google

Swer sô langez biten schildet,
der hât sichs niht wol bedâht.
nâch riwe sô hât ez wunne brâht;
trûren sich mit freuden gildet
deme der wol bîten kan,
daz er mit zühten mac vertragen
sin leit und nâch genâden klagen:
der wirt vil lihte ein sælic man.
daz ist der trôst den ich noch hân.[1]

X. Wesen der Dichtung Rudolfs.

Rudolfs Dichtung ist Minnesang im eigentlichen Sinne; die Minne war für diesen Sänger nur Frauenliebe; es fehlt jede Verwendung der Liebe zu Verwandten, zu Freunden oder der Gottesminne oder der Mischung von erotischen, frommen und kriegerischen Empfindungen. Rudolf dichtete kein Kreuzlied und, in Übereinstimmung mit der allgemeinen Eigentümlichkeit des Minnesangs, dieser Lyrik eines kriegerischen Standes, auch kein anderes Kriegslied. Er fasste die Frauenliebe nur von der geistigen Seite auf und hielt sich wie die meisten hochadeligen Sänger an das eigentliche Thema ihrer Lyrik, an die hohe Minne; die niedere Minne spielt gar keine Rolle; deshalb ist die bei den Provenzalen und Deutschen beliebte Gattung des Tageliedes nicht vertreten. Die Geliebte ist völlig abwesend, in achtungsvoller Ferne; sie wird durchaus als Dame, als Herrin betrachtet; die höfisch-ritterliche Etikette verbietet im deutschen Minneliede die Nennung eines Namens. — Fr. H. von der Hagen neigte zu der Annahme, der Dichter habe nicht die eigene Gattin besungen, er sage, er strebe nach der, die er nicht erringen könne, ihn lieben die, die ihm sehr gleichgültig seien; er habe vielleicht wie Folquet eine Geliebte neben der Gattin gehabt.[2] Guillaume glaubte, Rudolf III. habe von seiner zukünftigen Gemahlin gedichtet: „Nous avons lieu d'admettre notre comte encore jeune, lorsqu'il composa ses chants d'amour, et qu'il n'était pas uni à Sybille, comtesse de Montbéliard, dont il fut bientôt séparé par la mort".[3] Brunner nahm die entsprechenden Verhältnisse an für Rudolf II.[4] — Es fehlen die Äusserungen der Eifersucht, die Klagen über die Aufpasser und die Aufträge an den Boten; der Gesang dient als geistiger Bote. Es findet sich keine Hindeutung auf sinnliche Liebe, nicht einmal eine Erwähnung der körperlichen Reize, die sonst mit Lilien und Rosen verglichen wurden; die Schilderung der Schönheit und der Tugenden beschränkt sich auf die gewöhnlichen Beiwörter: *schoen*, in ethischer Beziehung *hêr*, *rein*, *bezzer dan guot*, also auf allgemeine Werturteile.

[1] MF 84, 28—36; vgl. Schweizer MS. S. 9.
[2] MSH 4, S. 51. — Minnesänger aus der Zeit der Hohenstaufen... Faksimile der Pariser Handschrift von Bernard Carl Mathieu. Paris 1850. S. 8 f.
[3] „Musée neuchâtelois" I, 1864, p. 119.
[4] „Berner Taschenbuch" 22, 1873, S. 186 f.

Digitized by Google

Es wird nicht sichtbar, ob Rudolf sich mit dem seit Hausen beliebten Kunstmittel begnügte, die Schönheit der Geliebten durch ihre Wirkung auf ihn den Hörern klarzumachen oder ob er sich nicht imstande fühlte, anschauliche Schilderungen zu geben. Er freut sich des guten Rufes seiner Herrin, rühmt deren Schönheit und Reinheit und hofft auf Gnade. Der Hauptgegenstand seiner Dichtung ist die Klage über die Unbarmherzigkeit der Geliebten, über die Verschmähung seiner Liebe, über seinen vergeblichen Dienst, seine törichte Leidenschaft, die Unmöglichkeit, sich davon befreien zu können, ein Motiv, das aus den Liedern Folquets und Peire Vidals geschöpft ist und überhaupt zum traditionellen literarischen Gemeingut von Minnesangs Frühling und zu den stehenden Motiven des höfischen Minnedienstes gehört. Der Hauptgedanke fast aller Lieder ist immer derselbe: Ich liebe die, die mich verschmäht. Das ist unvernünftig; aber ich kann nicht anders. „Das Lied 80, 25 knetet diesen Gedanken förmlich durch und ... mit ... bewusster Künstlichkeit in der Form."[1] Das Leitmotiv der Gesänge Rudolfs ist Liebesschmerz, Kultus dieses Schmerzes deren Inhalt; nur das Schlusslied bringt den Zyklus nach dem sonst vorherrschenden Ton der Klage zu versöhnendem Abschlusse. — Der Frauendienst der Troubadours ist sonst eine genaue Nachbildung der Vasallität, in der der Dichter als Lehnsmann, die Gunst der Geliebten als Lehen, die Dichtung als schuldige Leistung erscheint. Bei Rudolf tritt das Motiv der Vasallität zurück zugunsten der natürlicheren deutschen Auffassung. Er ruft zwar auch die *genâde* der Herrin an, ein technischer Ausdruck, der aus dem Lehnsrecht oder aus dem Gerichtswesen stammt: *clamar merce* bedeutet das laute Geschrei um Gnade von seiten der Partei des Verurteilten.[2] Das letzte Lied zeigt, wie der Dichter nach der Vergötterung der Herrin von dieser auch die *gratia dei* erwartet, also wie der feudale Rechtsbegriff in den kirchlichen hinübergespielt wird.[3] Die Liebe soll im Herzen wohnen, wie der Lehnsherr bei einem getreuen Vasallen Quartier nimmt.[4] Es ist aber möglich, dass diese alte Vorstellung, sehr bekannt durch die namenlose Strophe *Dû bist mîn* (MF 3, 1 ff.), nicht dem Feudalwesen angehört, sondern dem Forschungsgebiete der internationalen Volkskunde.[5] Wie Folquet und Peire Vidal versichert Rudolf, seiner Herrin auch wider deren Willen dienen zu wollen. Das feudale Treueverhältnis verlangte gegenseitige Aufopferung des Herrn und des Dienstmanns; für das Verhältnis der Dame zum Ritter galt aber dieser Grundsatz nicht. Umgekehrt konnte der Liebhaber angesichts der Hoffnungslosigkeit

[1] Burdach, Reinmar und Walter, S. 40.
[2] Anna Lüderitz, S. 28, 36, 54.
[3] Eduard Wechssler, Das Kulturproblem des Minnesangs, I. Halle 1909. S. 396.
[4] Anna Lüderitz, S. 97.
[5] Eduard Wechssler, S. 265f. — John Meyer, „Schweizerisches Archiv für Volkskunde" XI, 1907, S. 269 ff.

Digitized by Google

seiner Anstrengungen sich anderwärts hinwenden, *virar alhors*, ein im Minnesang beständig wiederkehrendes Motiv; doch galt geduldiges Ausharren für edler als Abbruch der Beziehungen oder gar als Schmähungen. Rudolf versichert ebenfalls seine lehnsmännische Treue, *staete*; er übersetzt die Strophe *E cel que long' atendensa*, die Peire Vidal gegen Bernart de Ventadorn oder gegen Folquet gerichtet hatte.[1] Er erklärt, um der Herrin willen allen andern Frauen dienen zu wollen; dieser Gedanke erscheint auch bei den Provenzalen, zum Beispiel bei Gaucelm Faidit *(Pero per lieis uuoill a totas servir et esser hom et amics e comans)*, und bei Hiltbolt von Schwangau.[2] — Folquet fühlt sich gefesselt durch die Schönheit und Fröhlichkeit seiner Herrin und sagt zu dieser, sie solle jene Eigenschaften von sich tun, dann werde er sich von ihr trennen können. Ähnlich drücken sich Rietenburg, Hiltbolt und ursprünglich wohl auch Rudolf aus (MF 80, 17 ff.). Einmal erscheint der Gedanke, der Anblick der Geliebten sei ein Quell ewiger Verjüngung: *sus mac ich jungen, alsus wird ich alt* (MF 82, 38), ein Motiv, das vielleicht auf heidnischen Vorstellungen beruht und offenbar in der volkstümlichen Überlieferung lebendig war.[3] Hausen und seine Nachahmer vertreten die Ansicht, die Trennung von der Geliebten sei immer noch schmerzlicher, als in deren Nähe ohne Erhörung zu leben. Rudolf klagt in volkstümlicher Weise über die räumliche Entfernung von der Herrin und behauptet dann gegen alle Erfahrung, sein Schmerz in ihrer Nähe sei noch grösser, wahrscheinlich um einen Übergang zum Bilde von der sich ins Feuer stürzenden Motte zu gewinnen; aber fern von der Geliebten stirbt er doch völlig (MF 82,17). Er kehrt deshalb den Gedanken Hausens nicht um wie etwa Hartmann von Aue (MF 213, 33 f.), der die ihn nicht erhörende Dame lieber gar nicht sehen will, sondern bleibt schliesslich gleichwohl im Dienst, in der Nähe seiner Herrin, von der ihn nichts vertreiben kann. Auch das durch provenzalischen Einfluss vermittelte höfische Motiv der sozialen Ferne der Geliebten fehlt nicht. Anna Lüderitz fand, der Dichter stelle es sogar in den Vordergrund.[4] Doch geht das aus den Gedichten nicht überzeugend hervor. — Die Wirkung der Liebe schildert Rudolf vorherrschend als beständiges Gedenken, törichte Hoffnung, als geistige Verwirrung, zerstörendes Feuer. Folquet er-

[1] S. o. S. 54.

[2] Anna Lüderitz, S. 39 f.; Wechssler, S. 175; MF 81, 25; MFV 357 f.; Juethe, S. 82, Nr. I, 16.

[3] Jakob Grimm, Deutsche Mythologie. 4. Ausgabe, besorgt von Elard Hugo Meyer. I. Bd. Berlin 1875, S. 334. II. Bd. 1876, S. 921. III. Bd. 1878, S. 318. – Deutsche Kaiserchronik, herausgeg. von Eduard Schröder. Hannover 1892. Monumenta Germaniae Historica: Scriptores vernaculae linguae I. S. 166, Vers 4609 ff.:

swer rechte wirt innen
frumer wîbe minne,
ist er siech, er wirt gesunt,
ist er alt, er wirt junc.

[4] a. a. O. S. 82.

Digitized by Google

klärt das Wesen der Minne als *bon esper*, Peire Vidal als *long atendensa*. Rudolf gibt das wieder mit seinen Lieblingsworten *trôst* und *gedinge* oder *wân* und *gedinge* und erwirbt es damit für den Minnesang.[1] Über diese platonischen Ziele hinauszustreben, galt als unschicklich, verstiess gegen die typisch höfische Bescheidenheit des Frauendienstes. Noch am Schlusse seines Dichtens verleiht Rudolf seiner unerschütterlichen Hoffnung Ausdruck. Trotz seiner Erfolglosigkeit geht sein Liebeskummer nicht wesentlich über Niedergeschlagenheit hinaus; denn zur höfischen Minne gehört massvolle Heiterkeit, Läuterung des Kavaliers, nicht zur Askese, sondern zur *cortezia*, zur geselligen und ritterlichen Tugend.[2] Mit Ovids Vorstellung des Sterbens aus Liebe ist verwandt die der Wollust im Schmerz, die von den Troubadours oft ausgesprochen wurde, z. B. von Aimeric de Pegulhan: *Car qui ama de cor, non vol garir Del mal d'amor, tant es dolz per sufrir*. Rudolf erklärt: *Disiu nôt ist diu meistiu wunne mîn* (MF 81, 27). Die eigentliche Wahnfreude, die aus Entsagung und Phantasietätigkeit hervorgehende Stimmung, die dem höfischen Sänger über die schmerzliche Wirklichkeit hinweghilft, fehlt in seinen Gedichten, trotz der wörtlichen Erwähnung der *vröude von wâne am* Schlusse des 7. Liedes und abgesehen von dem ganzen 8. Liede, das aber völlig von Peire Vidal übernommen ist. Seine Dichtung ist gerade ihrer Eintönigkeit wegen bezeichnend für den Hauptinhalt des höfischen Frauendienstes, das „ehren" und „hoffen", *onrar et esperar*. Beliebte provenzalische Motive, die bei Rudolf nicht erscheinen, sind die niedere Minne, der Kussraub, die Läuterung des Liebhabers durch die Minne entsprechend derjenigen des Goldes durch die Glut; es fehlen ausserdem das volkstümliche deutsche Motiv des Kusses von rotem Munde, das französische Motiv des Wankelmutes der Frauen, das geistliche des Widerstreites zwischen Triebleben und Sittlichkeit. In ethischer Beziehung, gegenüber dem Kampfe zwischen Religion und Minne, zeigen Rudolfs Lieder die Unbefangenheit der Troubadours, eine Haltung, die bei den deutschen Minnesängern zuerst nicht vorhanden war, bis dann Morungen die Indifferenz der Provenzalen erreichte und schliesslich Walter von der Vogelweide die Sündlosigkeit der Liebe verkündete.[3] Michel behauptete, Folquet nehme weniger Bezug auf überirdische Dinge, „als man nach seinem späteren geistlichen Beruf erwarten sollte".[4] Wechssler aber bezeichnete diesen Troubadour als einen der ersten, die Maria besangen, als einen, der überhaupt mehr auf der himmlischen Liebe gehalten, während Peire Vidal das christliche Element auch berücksichtigt habe, ohne sich

[1] a. a. O. S. 80.
[2] a. a. O. S. 71 f.
[3] a. a. O. S. 90 f.
[4] Heinrich von Morungen und die Troubadours. Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker. XXXVIII. Strassburg 1880. S. 232.

Digitized by Google

ihm hinzugeben.[1] Für Rudolf konnte allerdings Folquets Wendung zur Kirchlichkeit keine Bedeutung gewinnen, da sie erst nach dem Tode des beeinflussten Dichters erfolgte.

Die Natur erscheint in Rudolfs Liedern nur selten, nie in Bewegung, gar nicht als Vermittlerin geselliger Freude, nur im 4. Lied in der volkstümlichen Klage um das Ende des Sommers, noch weniger bedeutend im 6. und 7. Lied als Ausdruck des Liebesleides; denn gerade hier werden die Veränderungen der Jahreszeit für weniger wichtig gehalten als der Liebeskummer, indem der Winter, wenn er das Liebesglück bringt, über den Sommer gestellt wird; von allgemeinen Motiven werden erwähnt Sommer und Winter, Wald und Laub, Heide und Schnee, Blumen und Vogelsang, nicht aber Rose und Linde, sonst die gefeiertsten Gewächse in der Minnedichtung.

Trotz der vorherrschenden Nachahmung fremder Vorbilder benutzt Rudolf auch volkstümliche Stoffe, besonders die Spruchweisheit. Die Strophe MF 84, 10 ff. ist eine Umschreibung des Sprichwortes *bî gwalte sol genâde sîn*, und in den Strophen MF 84, 19 ff. und den Versen 82, 13 f. finden sich Anklänge an andere Sprichwörter.[2] Volkstümlich sind ebenfalls die vielleicht heidnischen Vorstellungen von der Verjüngung durch den Anblick der Geliebten (MF 82, 38) und die Personifikation des Winters, beide wohl mythologischer Herkunft, ferner die Heilung des Liebeskranken durch die Minne selbst (MF 82, 3 f.).

Das Temperament Rudolfs entbehrt der sanguinischen, humoristischen und cholerischen Züge, ist ausschliesslich melancholisch, nicht kompliziert und lässt nicht auf eine reiche Natur schliessen. Etwas dialektische Bildung verdankte er wahrscheinlich einer neuenburgischen Klosterschule. Seine Dichtung mit ihrer verstandesmässigen, kühlen Zergliederung der Liebesempfindungen, mit den Reflexionen über die Gefühle, mit der Diskussion des inneren Lebens steht ganz unter der Botmässigkeit gesellschaftlicher Konvention, höfischer Vorschrift. Sie ist nicht naiv, metaphorisch und episch, sondern sentimental, reflektierend und rhetorisch, reine Gedankenpoesie, meist ohne Beziehung auf bestimmte Momente und äussere Vorgänge, hochadelig vornehm, aber auch hochadelig konventionell. Von ihr gilt ebenfalls Burdachs Urteil über die älteste Dichtung Walters von der Vogelweide: „Eine geistreiche, dialektische, empfindsame Gedankenpoesie, in der das Innenleben anatomisch zergliedert und mit einer beinahe scholastischen Systematik auseinandergebreitet wird". „Ein dämmerndes Halblicht ist darübergebreitet, in dem alle Linien verschwimmen."[3] Rudolfs Lieder waren wie überhaupt die Dichtung der Adeligen nicht für das grosse Publikum bestimmt[4]; sie sind bezeichnende Muster des schweizerischen Minnesangs, der wie keine

[1] a. a. O. S. 438, 460.
[2] S. unten S. 68 f.
[3] Walter von der Vogelweide I. Leipzig 1900. S. 32, 35.
[4] Vgl. oben S. 38.

Digitized by Google

andere landschaftliche Gruppe alle Volkstümlichkeit, alle Erinnerungen an die deutsche Heldensage und alles religiöse Empfinden vermissen lässt und sein Ziel fast ausschliesslich in aristokratisch-ästhetischer Feinheit der Form erblickte. Rudolf war ein echter Stammesgenosse und Zeitgenosse Hartmanns von Aue, der sich „in richtiger Selbsterkenntnis für unfähig zum Interpreten der Leidenschaft" erklärte, ein Mangel, der bei den meisten ältern Minnesängern der Schweiz auffällt.[1] Nun wird aber dieses sein Wesen nicht nur nicht durch starke ursprüngliche Begabung des Dichters verbessert, sondern Inhalt und Form stehen im höchsten Grad unter der beherrschenden Einwirkung fremder Vorbilder; vieles in Rudolfs Werk muss man als fremdes Eigentum, nicht als eigene Leistung betrachten. Die Individualität des künstlerischen Schaffens wird von dem gräflichen Sänger dem mittelalterlichen Brauche gemäss nicht betont, allerdings kommt auch das Gegenteil, die Anführung einer Autorität nicht vor, die hier allerdings recht am Platze gewesen wäre. Der Eigentumssinn für literarische Stoffe fehlte jener Zeit allgemein, ausgenommen für die äussere Form; aber auch in dieser Beziehung kannte der Neuenburger wie andere deutsche Dichter den fremden Vorbildern gegenüber nicht die sonst herrschende Scheu, ein *dœnediep* zu werden.

Rudolfs Arbeitsweise aber, die Art der Übertragung, ist bemerkenswert, weil sie Aufschlüsse gibt über die Aneignung fremden poetischen Gutes. Nicht Lied für Lied wurde übersetzt, sondern Strophen verschiedener Lieder wurden zu einem neuen Liede verwebt.[2] Eine genaue Bearbeitung der Vorlage oder eine wirkliche Übersetzungskunst war bei dem geistigen Charakter der Zeit noch nicht zu erwarten; man wählte aus nach Bedarf und Gutfinden. Es scheint, Rudolf habe seine Vorbilder getreu wiederzugeben gesucht.[3] Vielleicht war er des Provenzalischen nicht so kundig, um die Gedanken genau verdeutschen zu können, und beschränkte sich deshalb auf den allgemeinen Ausdruck des Sinnes. In der 2. Strophe des 3. Liedes stimmen bloss die zwei ersten Zeilen, aber diese Wort für Wort; es ist nicht wahrscheinlich, dass Rudolf nur diese Verse hätte wiedergeben wollen, die doch gar keinen vollständigen Sinn enthalten; vielleicht wich er mit dem 3. Vers ab, weil er das sinnige Bild Folquets, die Geliebte wohne im Herzen des Dichters und also treffe jedes Leid des Herzens auch sie, nicht recht verstand oder aber, weil er die Schwierigkeit scheute, das Folgende in die einmal angefangenen und durchgeführten Reime zu bringen. In der 5. Strophe scheint er Folquets Entschluss, sich von der Geliebten zu trennen, in der Wiedergabe absichtlich verwischt zu haben, wahrscheinlich weil dieses Motiv zu seinem persönlichen Verhältnisse nicht passte. In der

[1] Samuel Singer, Literaturgeschichte der deutschen Schweiz im Mittelalter. Bern 1916. S. 14, 17, 23.
[2] Diez-Bartsch, Die Poesie der Troubadours. 2. Aufl. Leipzig 1883. S. 244 f.
[3] ZfdA 11, 1859, S. 154 ff.

Digitized by Google

1. Strophe des 5. Liedes nahm er hingegen eine andere Anspielung an die erotischen Beziehungen Folquets auf, das Fliehen vor den ihn liebenden Frauen und das Werben um die Unnahbare, obwohl das nicht notwendig auch bei ihm zutraf. Die 2. Strophe des 8. Liedes behält den Gedanken bei, dass das Leid sich in Lust verwandeln könne, verwendet aber ein anderes Bild. Peire Vidal sagt: Aus dem Eise schöpft' ich Glut, süssen Trank aus bittrer Flut, Rudolf: *in einer stunt sô wirt es rât, daz man zehn jâr gedienet hât* (MF 84, 26 f.) Dasselbe ist der Fall in der 3. Strophe: Peire Vidal rechtfertigt sein langes, treues Warten mit dem Hinweis auf Artus, der auch zu den auf ihn harrenden Briten zurückgekehrt sei; die Stelle bezieht sich auf Artur, den Enkel Heinrichs II. von England, den Sohn Gottfrieds und der Erbtochter Konstanze von der Bretagne, geboren 1187, von dem die Bretonen die Erfüllung ihrer nationalen Träume erhofften, der aber 1202 von seinem Oheim König Johann ermordet wurde. Rudolf liess das Motiv als unverständlich oder zu ferneliegend weg. Die Anspielung Peire Vidals auf den der Geliebten geraubten Kuss deutete er um auf bevorstehendes Liebesglück. Am besten gelang die Übertragung der zwei ersten Strophen des 1. Liedes und der 1. Strophe des 8. Liedes. S. Pfaff vertrat die Ansicht, Rudolf habe gar nicht die Absicht gehabt, provenzalische Lieder zu übersetzen, aber bei eigener Armut an Gedanken und Bildern nicht verschmäht, solche zu entlehnen und, mit eigenen vermengt, wiederzugeben, er müsse Gelegenheit gehabt haben, den Vortrag provenzalischer Lieder zu hören, und dann gleichsam aus dem Gedächtnis zitiert haben, dadurch erkläre sich das seltsame Abspringen bei der Benützung der Vorlagen, die Wiedergabe provenzalischer Motive sei Reminiszenz.[1] Bartsch trat dieser Ansicht entgegen, indem er die Übereinstimmungen als zu gross bezeichnete, um die Möglichkeit des Zitierens aus dem Kopfe zuzulassen.[2] Der Schweizer Minnesänger war höchst wahrscheinlich vertraut mit der französischen Sprache, aber wohl der provenzalischen nicht so mächtig, dass er mehrere Gesänge fremder Dichter in dieser auffällig treuen Weise hätte im Gedächtnisse festhalten können. Es bleibt nur die Annahme, dass Rudolf eine Sammlung provenzalischer Lieder verschiedener Verfasser benützen konnte, dass er Gedanken, Empfindungen und Bilder entlehnte, umformte, mit eigenen verband, ganze Strophen übersetzte und auch die metrische Form, verändert oder getreu, seinen Mustern nachbildete, sogar technische Kunstmittel wie die Wiederaufnahme von Schlusswendungen in den Anfang der nächsten Strophe. Das enge Verhältnis zwischen Rudolf von Neuenburg und den Provenzalen zeigt an einem deutlichen Beispiele den Unterschied zwischen der Troubadourlyrik und dem deutschen Minnesang. Der Schweizer

[1] Jahresbericht des Collegiums in Buchsweiler. Strassburg 1873. S. 6. — ZfdA 18, 1875, S. 48.

[2] Schweizer MS S. XIX, XXII f.

Digitized by Google

dichtete keine sirventes, keine Tenzone, keine religiösen, moralischen und politischen Gesänge, ausschliesslich Minnelieder, aber darunter keine *alba*, kein Tagelied, nur konventionelle Lieder der hohen Minne. Die grösste Übereinstimmung zwischen den Provenzalen und den Deutschen zeigt sich im Liebeslied; das gilt inhaltlich und formal auch für Rudolf. Im Temperament aber kann sich weder der deutsche Minnesang im allgemeinen, noch Rudolf im besondern mit den Troubadours vergleichen, die männlich, feurig, stürmisch im Liebeswerben, sogar gegen Könige in die Schranken traten, die Nichtadeligen, Juristen, Fürsten und Päpste bekämpften und wie Folquet mit Feuer und Schwert gegen Ketzer und Ungläubige wüteten.

Rudolfs poetisches Schaffen macht durch seine Verschmelzung verschiedenartiger, nachbarlichen Dichtungen angehöriger Elemente einen versöhnenden Eindruck, besonders wenn man an die feindselige, verächtliche Haltung Peire Vidals denkt, der die Sprache der Deutschen mit dem Gebell der Hunde verglich *(E lor parlars sembla lairar de cans)* und vielleicht dadurch Walter von der Vogelweide zu dessen stolzen patriotischen Äusserungen veranlasste *(Ir sult sprechen willekomen)*.[1]

Über die Bedeutung Rudolfs als Tonkünstler lässt sich nichts Bestimmtes sagen. Die Kompositionen seiner Lieder sind nicht vorhanden, ebensowenig eine Äusserung von Zeitgenossen über sie oder eine solche des Dichters, die musikalisches Verständnis verrät, wie mehrere im *Tristan* Gottfrieds von Strassburg.

XI. Sprache und Stil.

Die Sprache Rudolfs weist nicht viel Charakteristisches auf. Sein Lieblingswort ist das für ihn bezeichnende *gedinge*, Hoffnung; es findet sich viermal, in den Liedern 1, 2 und 8 (MF 80, 2. 27; 82, 7; 84, 10) und geht also wie ein Leitmotiv durch die ganze kleine Liedersammlung. Nicht nur einzelne Wörter kehren wieder, sondern auch ganze Wendungen: MF 80, 2 = 80, 27; 80, 12 = 83, 18; 81, 9 = 83, 12. 15; 83, 3 = 84, 7. Rudolf verwendet zweimal das Wort *frowe*, dreimal *wip*, wie auch Walter von der Vogelweide und Wolfram von Eschenbach im Gegensatze zu den meisten höfischen Dichtern dem volkstümlichen Ausdrucke den Vorzug geben. Das Wort *sterben* erscheint nur einmal und zwar in seiner eigentlichen Bedeutung, wogegen Reinmar und Walter damit „nach einem schönen, weitverbreiteten Sprachgebrauch ... den Augenblick der völligen Liebeshingebung" bezeichnen.[2] Der Dialekt hinterliess vereinzelte Spuren im Reime.

Der Hiatus erscheint in den trochäischen und rein daktylischen Versen nur einmal: *beide unsanfte* (Handschriften BC; Haupt in

[1] Burdach, Walter von der Vogelweide I. Leipzig 1900. S. 284 f. — Wilhelm Nickel, Sirventes und Spruchdichtung. „Palaestra" LXIII. Berlin 1907. S. 17, 21 ff., 115, 120. — Ferdinand Vetter, Kleine Beiträge. Deutsch-französische Anleihen in Dichtung und Sage. „Germanisch-romanische Monatsschrift" 5, 1913, S. 552 ff.

[2] Burdach, Reinmar und Walter. S. 149.

Digitized by Google

MF 82, 30) oder *beidiu unsanfte* (Schweizer MS S. 5), hingegen beseitigt: *beiden unsanfte* (MF 82, 30), ausserdem noch in einem apokryphen Verse (MF 85, 26). Apokope und Synkope, Enklisis und Synalöphe geben keinen Anlass zu besondern Bemerkungen. — Die vorwiegende Reflexion in Rudolfs Dichtung kommt auch in den syntaktischen Verhältnissen zum Ausdruck, die Burdach besonders gründlich untersuchte. Die Parataxe ist allerdings nicht selten. Aber wie im höfischen Minnesang überhaupt tritt die Hypotaxe als beliebteste Satzverbindung auf; immerhin sind die Relativsätze, Objektivsätze und Temporalsätze häufiger als die kausalen Nebensätze, die eigentliche Ausdrucksform der Reflexion. Burdach machte aufmerksam auf die grosse Vorliebe Veldekes und Rudolfs für die Anwendung der motivierenden Redeweise.[1] Fast stets erscheint die Konjunktion *wan* (MF 80, 3. 18; 81, 29, 34. 36; 82, 3. 18; 83, 9, 21. 34; 84, 6), nur zweimal *sît* (80, 4; 81, 37). Auch sonst liebt es Rudolf im allgemeinen, den ursächlichen Zusammenhang hervorzukehren (MF 81, 5; 83, 33. 25; 84, 18; 81, 21. 31; 82, 29). Mit Recht fand Burdach „etwas Verstandesmässiges in dieser Neigung, zu motivieren", die sich auch bei Veldeke und Meinloh von Sevelingen zeigt. In Rudolfs wenigen Liedern finden sich sämtliche kausalen Partikeln, die den ältern mittelhochdeutschen Dichtern überhaupt zu Gebote standen. Der Minnesänger begnügt sich nicht mit einer Motivierung, sondern er häuft die begründenden Anknüpfungen. Ausser Rudolf zeigt nur Veldeke unter den Vertretern von Minnesangs Frühling eine so starke Hinneigung zum kausalen Ausdruck. Jedenfalls förderte der Einfluss der provenzalischen Dichtung diesen Hang zur Motivierung; der reflektierende Zug der fremden Vorbilder wirkte auch formal auf den deutschen Ausdruck.[2] Noch älter ist in der mittelhochdeutschen Dichtung die Verwendung von Konsekutivsätzen, ein bezeichnendes Stilmerkmal Veldekes, Hausens und Rudolfs, das sich bei diesem in den 22 echten Strophen 13mal findet. Weniger zahlreich treten Konditionalsätze auf. Die hypothetische Satzform in allen Abarten wurde von Hausen ausgebildet, mit dem in der Syntax der mittelhochdeutschen Lyrik eine neue Zeit begann. Allgemein wurden nun Konditionalsätze wie „wenn sie mich nicht erhört, werde ich nicht froh", auch bei Rudolf (MF 82, 36; 83, 3. 7). Eine andere Form, die ebenfalls auf Hausen zurückgeht, ist folgende Bildung: Man nimmt etwas Unwirkliches als möglich an, zieht daraus eine Folgerung und setzt das Wirkliche dazu in Gegensatz, z. B. Fenis 81, 5 f.: *nu waere mîn reht, möht ich, daz ich ez lieze. Ez stêt mir niht sô. ich enmac es niht lâzen* ... Eine weitere Verbindung hypothetischer Sätze besteht in der Aufstellung eines Dilemmas: unter einer gewissen Voraussetzung geschieht das eine, unter einer andern Be-

[1] a. a. O. S. 56 ff.

[2] James Heymann, Über kausalen Ausdruck in Minnesangs Frühling. ZfdPh 35, 1903, S. 335 f.

Digitized by Google

dingung etwas anderes, z. B. Fenis 82, 16 f.: *so ich bî ir bin, daz toetet mir den muot, und stirbe ab rehte, swenne ich von ir kêre.* Hier erscheint naturgemäss eine Antithese und ein Chiasmus; das Ganze steht noch zwischen dem temporalen und dem konditionalen Verhältnis. Auch die Einschränkung ist eine beliebte Form, zum Beispiel 82, 38 f.: *sus mac ich jungen, alsus wird ich alt; wan daz mir ein maere noch sanfter tuot* ... Zur Textkritik machte Burdach hier die Anmerkung: „Dem verschnörkelten Fenis ist der Komparativ *sanfter* zuzutrauen, den Paul (Beitr. 2, 436) in *sanfte* ändern will."[1] Für alle diese hypothetischen Satzformen war Hausen Erfinder und Vorbild. Die zusammengesetzte Periode, die mit Hausen auftritt und bei Reinmar zur Manier wird, erscheint bei Rudolf nur einmal (81, 37): *sît daz diu Minne mich wollt alsus êren daz si mich hiez in deme herzen tragen diu mir wol mac mîn leit ze vröuden kêren, ich waere ein gouch, wolt ich* ... Im allgemeinen baut der Neuenburger einfachere und kürzere Sätze.

Die Sprache Rudolfs entbehrt durchgängig der Lebendigkeit. Der Stil ist pathetisch, nirgends humoristisch, fast immer ruhig, nur etwa verändert durch eine Klage. Die schmerzlichen Ausdrücke herrschen entschieden vor; auch dieser Umstand ist ein Merkmal des typisch höfischen Charakters dieser Dichtung Die Anrede fehlt gänzlich; die Unterlassung der direkten Anrede entspricht dem vorherrschenden Gebrauche der zweiten Hälfte von Minnesangs Frühling. Der Dichter folgt der allgemeinen modischen Strömung, indem er sich wie Hausen nie an die Zuhörer wendet; auch die Apostrophe an die Geliebte fehlt wie bei Hausen und dessen Kreise, den Gutenburg, Horheim und Bligger von Steinach. Ausrufe finden sich nur selten (MF 83, 18 f., 35); der Name Gottes wird gar nie erwähnt. Es fehlt die Lebhaftigkeit der Fragestellung, auch die rhetorische Frage, ausgenommen in den Strophen MF 84, 37 ff., die eben deshalb für unecht gehalten werden, ferner die Beteuerung, die kurze direkte Rede,[2] gleichfalls die indirekte, der Schein der Objektivität, hervorgerufen durch die Einführung einer andern Person; einmal erscheint die Parenthese nach romanischem Vorbilde, die bei den höfischen Minnesängern nicht selten ist (MF 83, 26). Die Verwendung der epischen und dramatischen Form kommt nicht vor.

Besser ist es bestellt mit dem Nachdruck und der Fülle der Sprache. Eine besondere Betonung wichtiger Stellen ist zwar nicht herauszuhören, die Verwendung des Epithetons nur selten. Wohl aber finden sich Antithese und Oxymoron: MF 80, 4. 16; 81, 9. 27; 82, 9. 37 f.; 83, 11 ff.; 84, 25 ff. Man hört aus den Worten des Dichters das bewusste Nachsinnen über den Widerspruch in seinem Gemüte heraus, nicht gerade die Freude am Spiel mit Gefühlen, aber doch die Reflexion über das eigene Seelenleben. Ein anderer Gedanke

[1] Reinmar und Walter, S. 63, Anm. 20.
[2] Doch vgl. M. H. Jellinek, ZfdA 55, 1914, S. 375.

Digitized by Google

bezieht sich auf das Verhältnis zur Geliebten und bietet ebenfalls Anlass zur Verwendung der Antithese: ich bin meiner Herrin treu; diese aber will nichts von mir wissen.[1] Das Motiv erscheint zuerst bei Hausen, dann auch bei Fenis und wird von den meisten Sängern noch häufiger behandelt als das eigene Seelenleben. Seine weitere Entwicklung führt zu der Anschauung von der Liebe als einer Feindschaft gegen sich selbst, zu einer Anklage gegen das eigene Herz, das sich ins Verderben stürze (MF 82, 19; 83, 18). Dahin gehört ferner die Gegenüberstellung der scheinbaren Paradoxa des Sommers ohne Liebesglück und des Winters mit Liebeswonne.

Eine andere Form des Ausdrucks für einen innerlich gefühlten Widerspruch ist die Revocatio. Sie findet sich im ältesten Minnesang nicht; sogar Hausen hat nicht die eigentliche Form, sondern erst etwas Ähnliches (MF 54, 27. 28). Rudolf bringt sie in den Versen 80, 17 ff. noch ziemlich versteckt und ohne die zugehörige Lebhaftigkeit. Bei Bligger erscheint sie einmal (118, 3 ff.) und bei Bernger durch ein ganzes Lied (113, 1 ff.) durchgeführt. Burdach erblickte in diesem Umstand „einen Zusammenhang zwischen den drei westlichsten Minnesängern", der wohl auf romanischen Einfluss zurückzuführen sei.[2]

Derselbe Forscher wies auch auf das Bestreben Rudolfs hin, „offenbar etwas in Gleichklang und Wiederholung" zu suchen.[3] Die einfache Wiederholung desselben Wortes oder Wortstammes erscheint in den Versen 83, 8 f.: *so ist mir gelungen noch baz danne wol. wan diu vil guote ist noch bezzer dan guot.* In Vers 82, 35 kommt die Verbindung von *genâde* und *gewalt*; die Strophe 84, 10 ff. ist „eine einzige grosse Variation auf die beiden Themata des Satzes *bî gwalte sol genâde sîn*"; in 8 Zeilen erscheint viermal *gewaltic* oder *gwalt* und dreimal *genâde*. Etwas Ähnliches enthält Reinmars Gedicht MF 198, 28 ff. Rudolf wiederholt wie Rugge Stellen aus früheren Liedern in späteren.[4] Die Verse 83, 2 und 83, 6 enthalten Verbindungen von Synonymen, der Vers 82, 7 ein Beispiel des synonymen Parallelismus. Sonst verwendet Rudolf den Parallelismus nicht, weder in Satzgliedern oder Sätzen noch als anaphorische Wiederholung. Doch findet sich die Paarung sinnverwandter Ausdrücke (80, 2. 27; 82, 30. 34; 84, 24).

Besonders ausgebildet erscheint die Responsion, eine höhere Kunstform der Wiederholung, die durch das Auftreten an korrespondierenden Stellen der Strophen die einzelnen Teile des Gedichtes straff miteinander verbindet. Sie erscheint im letzten Lied am Anfange der 2. und 3. Strophe. Burdach leitete daraus die Möglichkeit ab, die beiden Strophen, die mit der 1. nicht innerlich zusammenhangen,

[1] Burdach, Reinmar und Walter, S. 70.
[2] a. a. O. S. 71.
[3] a. a. O. S. 90.
[4] Siehe oben S. 63.

Digitized by Google

als ein geschlossenes Gedicht zu betrachten.[1] — Auch am Strophenende tritt die Responsion auf in den Versen 83, 2 und 83, 10. — Am bemerkenswertesten ist aber die Verwendung dieses Stilmittels im Innern des Liedes 80, 25 ff., wo die Kunst, ja sogar die Künstlichkeit in der Anordnung der respondierenden Sätze die Gliederung des Ganzen beherrscht und das Lied als Einheit erscheinen lässt. Der Schlussgedanke jeder Strophe erscheint am Anfange der folgenden wieder: 81, 5. 6; 81, 13. 14; 81, 21. 22. Dieses Mittel verbindet die einzelnen Strophen miteinander und erscheint in so starker Verwendung bei keinem andern der ältern Minnesänger. Burdach verweist auf Ähnliches bei Rugge (MF 101, 22. 23) und Morungen (124, 38; 125, 1), ferner auf Hausen (50, 23. 27) als auf ein Beispiel der Entstehung solcher Fälle. Ausserdem ergibt sich auch inhaltliche Übereinstimmung der Schlusszeilen aller 4 Strophen: 81, 5. 13. 21. 29. — Dieser Verbindung der Strophen durch die Responsion steht gegenüber die Unterscheidung der einzelnen Teile durch dasselbe Kunstmittel. In der 1. und 2. Strophe entsprechen sich je die 7. Zeilen, die Verse 81, 4 und 81, 12; in der 3. und 4. Strophe gehören die 7. und 8. Zeilen inhaltlich etwas enger zusammen als die bezüglichen Zeilen der 1. und 2. Strophe. Die 3. Strophe nimmt eine Sonderstellung ein; sie gleicht einerseits der 1. und 2., weil sie deren Schlussverse inhaltlich in ihrem eigenen Schlusse wiederholt: die Verse 81, 19. 20 erinnern an 81, 12 und 81, 5; anderseits bereitet sie durch die Abweichung von Strophe 1 und 2 auch schon die letzte vor. Die 4. Strophe steht nämlich ganz für sich allein da; nur ist ihr Anfang gleich dem Schlusse der 3., und ihre Schlusszeile entspricht inhaltlich den Schlusszeilen der übrigen Strophen. Das 3. Lied, 81, 30 ff., zeigt merkwürdige Responsionen, aber nicht in der 1. und 2. Strophe, die Burdach als selbständiges Lied zusammenfasste, sondern in der 3., 4. und 5. Strophe.[2] In diesen tritt dadurch „mehr die Dreiheit der Teile als die Einheit des Ganzen hervor".[3] Die 4. Strophe ist das Bindeglied zwischen der 3. und 5.; sie beginnt mit *so ich bî ir bin*, wörtlich gleich wie die 5. Zeile der 3. Strophe (Vers 82, 9); ihre drittletzte Zeile stimmt überein mit der drittletzten Zeile der 3. Strophe: 82, 9 = 82, 16; anderseits korrespondiert sie auch doppelt mit der 5. Strophe; die 2. und 3. Zeilen entsprechen einander sinngemäss: 82, 13. 14 = 82, 20. 21; ausserdem stimmen die 4. Zeilen der 4. und 5. Strophe überein: 82, 15 = 82, 22. — Eine vierte Art der Responsion ist diejenige zwischen Anfang und Ende eines Liedes: 83, 11 = 83, 24. Der am Eingang ausgesprochene Gedanke erscheint im Innern des Gedichtes in verschiedenen Variationen und inhaltlich ganz übereinstimmend im letzten Verse, wie wenn der am Anfang angeschlagene Grundakkord in verschiedene Töne zerlegt würde, um am Ende als

[1] S. oben S. 37.

[2] S. oben S, 37.

[3] Reinmar und Walter S. 91.

Digitized by Google

Schlussakkord wiederzukehren. Häufig ist dieses poetische Stilmittel in der durchaus zuständlichen Lyrik Reinmars (MF 154, 32—155, 26; 164, 12—29; 164, 19—21; 190, 4—24).[1]

Die Responsion ist also bei Rudolf ausserordentlich entwickelt, sogar gleich der Wiederholung zur Manier geworden wie bei Rugge. Der Nachweis ihrer Verwendung hat Bedeutung für die Textkritik, indem er die Zusammengehörigkeit der Strophen beweisen hilft;[2] anderseits ist er „lehrreich für den hohen Grad von Künstlichkeit, bis zu dem das Dichten und Komponieren — denn die Responsionen finden natürlich in der Musik ihren entsprechenden Ausdruck — in den hohen Gesellschaftskreisen schon damals gediehen war".[3] Burdach urteilte ferner: „Fenis' Ruhm als Dichter gewinnt durch diese Aufdeckung derartiger Responsionen nichts".[4] Demgegenüber darf man ihm doch die virtuose Behandlung eines Stilmittels als formale Fertigkeit gutschreiben.

Anschaulichkeit ist gar nicht die Eigenschaft der Sprache Rudolfs. Von konkreten Einzelzügen enthält diese soviel wie nichts, oder sie gehören zum Gemeingut der Dichtung oder zu erborgten fremden Motiven wie der Vergleich mit einem Manne, der sich auf einem Baume verstiegen hat, und derjenige mit der Lichtmotte, der allerdings nicht zweimal erscheint, wie Burdach sagte; denn in den letzten zwei Strophen des 3. Liedes ist nur einmal von der Lichtmotte die Rede, zweimal allerdings von der Gefährlichkeit des Feuers.[5] Die Gleichnisse sind meist Eigentum Folquets; die kühnen, hyperbolischen, aber sehr anschaulichen und poetischen Bilder Peire Vidals werden bei seinem Nachahmer abstrakter, farbloser und schwächer. Das Naturgleichnis erscheint einmal: *mîn lachen stât sô bî sunnen der mâne* (MF 84, 8). Die Zerlegung des menschlichen Wesens wird nur vorgenommen, um *herz* und *lîp* einander entgegenzustellen, um das *tumbe herze* besonders zu erwähnen. Von Allegorien und Personifikationen, die sonst bei den Dichtern dieser Zeit üppig wuchern, finden sich bloss die Minne, die Heide und der Winter, ebenfalls eine charakteristische Einseitigkeit Rudolfs. In Vers 82, 13 erscheint ein Element volkstümlicher Gnomik: *der sich nâhe biutet zuo der gluot: der brennet sich von rehte harte sêre.* Zu dieser Stelle verwies Arnold Berger auf den *Wälschen Gast*, Vers 1199 f.: *swer zem viwer nâht ze hart, der besengt dick sînen bart.*[6] Im 8. Liede verwendet Rudolf wörtlich das Sprichwort *bî gwalte sol genâde sîn*, das sich auch bei andern Minnesängern, bei Epikern und bei dem bernischen Fabeldichter Boner findet und für das Schönbach auf die Bibelstelle

[1] a. a. O. S. 92.
[2] Siehe oben S. 37.
[3] Burdach a. a. O. S. 91 f.
[4] a. a. O. S. 91.
[5] a. a. O. S. 40.
[6] Die volkstümlichen Grundlagen des Minnesanges. ZfdPh 19, 1887, S. 460.

Digitized by Google

Römer 5, 21 verwies: *gratia regnet per justitiam.*[1] Weitere Nachweise gab Ignaz V. Zingerle.[2] Mit dem Ausdruck im selben Lied: *in einer stunt sô wirt es rât daz man zehn jâr gedienet hât* verglich Berger wohl nicht ganz passend *Puppis et Prora* 70: *Pluris enim constat dilatio nocte sub una*, richtiger das Sprichwort „Ein Stündlein bringt oft, was Jahre nicht bringen".[3] Zu den Versen *trûren sich mit freuden gildet deme der wol bîten kan* stellte er *Dem man gern wiederfert, der woll beidet, das er gert*[4] und das Sprichwort „Wer warten kann, hat viel getan".[5]

Verschiedene Elemente des volkstümlichen Stils fehlen bei Rudolf gänzlich, die epische Situation, die Blumen- und Farbensymbolik, die Liebesbotschaft, der Liebesgruss, das Wunschlied, die Verwünschung, das Rätsellied, die Ähnlichkeit mit Volksliedern, die anschauliche Umschreibung der abstrakten Negation (*gar ein wint*), die Einwirkungen des epischen Stils (Spielmannsformeln, Anreden, Fragen).

Die Anfänge und Schlüsse der Lieder sind nicht mit besonderer Kunst behandelt. Rudolf beherrscht nicht die verschiedenen Stilmittel, mit denen Walter von der Vogelweide seinen Eingängen Lebhaftigkeit verleiht; gewöhnlich geht er mitten in die Dinge; in den Liedern 5 und 8 stellt er am Anfang sein Thema auf, aber ohne überraschende Wendungen, übrigens im Anschluss an die Vorlagen; dreimal erscheint der Natureingang, in den Liedern 4, 6 und 7. Die Schlüsse enthalten nichts Besonderes; im 5. Liede korrespondiert der Schlussvers mit dem Anfangsvers, ähnlich im 8. Liede. Besser sind die Strophenschlüsse gebaut, wie schon die Ausführungen über Wiederholung und Responsion zeigen. Sie sind nicht mit denen Walters zu vergleichen, doch auch nicht besonders matt; sie bekräftigen meist den Inhalt der Strophen. „Ein gelegentlich fast scholastisches Raisonnement, eine etwas spintisierende Betrachtung prägt sich in der Formulierung der einzelnen Gedanken, aber auch in der Komposition der ganzen Gedichte aus, die zuweilen etwas Schematisches hat." Dieses Urteil Burdachs über den jungen Walter von der Vogelweide gilt auch für Rudolf.[6]

---

[1] Beiträge zur Erklärung altdeutscher Dichterwerke. Sitzungsberichte der kais. Akademie der Wissenschaften. 141. Band. Wien 1899. II. Abhandlung. S. 80.

[2] Die deutschen Sprichwörter im Mittelalter. Wien 1864, S. 53 f. — MFV S. 360.

[3] Berger a. a. O. S. 460. — Karl Bartsch, Sprichwörter des XI. Jahrhunderts. „Germania" 18, 1873, S. 316. — Karl Simrock, Die deutschen Sprichwörter. Stuttgart 1846. 10004.

[4] Deutsche Gedichte des Mittelalters, herausgegeben von Friedrich Heinrich von der Hagen und Dr. Johann Gustav Büsching. I. Bd. Berlin 1808. *Salomon und Morolf.* S. 46, Sp. r., V. 246 f. — Zingerle a. a. O. S. 163.

[5] Simrock a. a. O. 11197.

[6] Walter von der Vogelweide I. Leipzig 1900. S. 35.

Digitized by Google

XII. Verskunst.

Der Vers.

Schlimme Fälle des Widerstreites zwischen Wort- und Versakzent finden sich nicht, wenn man den daktylischen Rhythmus nicht erzwingen will. Die Senkung ist nirgends ausgelassen; die doppelte Senkung kommt im jambisch-trochäischen Rhythmus nicht vor. Der Auftakt findet sich auch in daktylischen Versen, doch in keinem Liede zweisilbig. Die Verse haben in der Regel 10 (9—12) Silben mit 4 oder 5 Hebungen; im 6. und 7. Lied erweitern Bartsch und Weissenfels den 3. und 6. Vers auf 7 Füsse; das 8. Lied hat 7- bis 9-silbige Verse. Der Rhythmus der Lieder 4, 5, 6 und 7 ist daktylisch, derjenige von 1 und 2 jambisch-trochäisch und daktylisch gemischt, Von der Hagen betrachtete den daktylischen Rhythmus noch als den formalen Hauptunterschied zwischen Folquet und Rudolf. — Bartsch war der erste, der diesen Rhythmus aus dem romanischen Zehnsilbner ableitete.[1] Er bezeichnete die Lieder 1, 2, 4, 5, 6, 7 als daktylisch. Immerhin ist man bei vielen Versen im Zweifel, ob sie daktylisch oder jambisch-trochäisch zu lesen sind. — S. Pfaff urteilte, in den Liedern 1, 2 und 5 komme man weder mit Daktylen noch mit Jamben recht durch.[2] Er suchte in der Verskunst Rudolfs eine Entwicklung in drei Stufen nachzuweisen. Der Dichter habe mit der Übernahme des romanischen Zehnsilbners auch die romanische Silbenzählung ohne Berücksichtigung des Worttons anzuwenden gesucht; der lange Auftakt und die Ungenauigkeit im Reime seien Merkmale des Anfängers; auf dieser Stufe stehen die Lieder 1, 2 und 5. Dann habe Rudolf die Versbetonung nach dem Worttone geregelt und sei durch die Auffassung des romanischen Zehnsilbners als eines Verses mit 5 Hebungen zum jambischen Rhythmus gelangt; diesem Entwicklungsstadium entspreche das Lied 3. Die letzte Stufe, den entschieden daktylischen Rhythmus, stelle das Lied 4 dar, die Höchstleistung in Rudolfs Verskunst. Für alle drei Stufen fand Pfaff die entsprechenden Seitenstücke oder Muster bei Heinrich von Morungen. Das Lied 5 betrachtete er als einen Rückfall auf den überwundenen ersten Standpunkt; die Lieder 6 und 7 zeigen Anklänge an Reinmar, die beiden Strophen seien zu kurz für eigentliche Lieder, eher Sprüche, weil das Wesentliche des Minneliedes, der Preis der Dame, fehle. Mit dem Lied 8 kehre Rudolf wieder zum Minnesang und zu den Provenzalen zurück. — Paul stimmte Pfaff bei in der Annahme der romanischen Silbenzählung; mit daktylischem Rhythmus sei nicht überall durchzukommen, der jambische lasse sich mindestens ebensogut durchführen.[3]

[1] ZfdA 11, 1859, S. 159 ff.
[2] ZfdA 18, 1875, S. 52 ff.
[3] PBB 2, 1876, S. 434 f.

Digitized by Google

Richard Weissenfels dehnte Pfaffs Untersuchung auf den daktylischen Rhythmus bei allen Minnesängern aus.[1] Er unterschied drei Gruppen von Dichtern, solche mit nichttrochäischen Versen nach Silbenzählung (Reinmar, Kaiser Heinrich, Gutenburg, Hausen, Hartmann, Veldeke), solche, in deren Versen sich die Rhythmuslosigkeit bis zum rein daktylischen Rhythmus entwickelte (Fenis, Hiltbolt von Schwangau, Morungen, Walter von der Vogelweide, Lichtenstein) und schliesslich Dichter mit vollkommen daktylischem Rhythmus. Weissenfels fand in den Liedern 1 und 2 daktylische, trochäische und weder daktylische noch trochäische Verse; im 1. Liede zählte er von 24 Versen 18 mit der gewöhnlichen romanischen Zäsur; ungefähr gleich ist die Entwicklung des Rhythmus im 2. Liede; das 5. Lied mit 11 rein daktylischen Versen betrachtete er als eine höhere Stufe der Entwicklung zum Daktylus; im 6. und 7. Liede sind noch fliessendere Daktylen und 7-füssige Langverse; die Daktylen des 4. Liedes sind völlig entwickelt, die Verse fast durchgehends mit der gewöhnlichen romanischen Zäsur versehen, einige schon in der ersten Vershälfte mit scharfem Rhythmus; das 3. Lied hielt Weissenfels für ein Beispiel der Entwicklung vom Zehnsilbner zum trochäischen Rhythmus.[2] Er behauptete, in der romanischen Melodie habe sich der daktylische Rhythmus des Zehnsilbners deutlich ausgeprägt und die untergelegten deutschen Texte beeinflusst. Gefördert worden sei diese Entwicklung durch die Vorliebe der Deutschen für den nationalen Vers mit 4 Hebungen und durch die Bekanntschaft mit dem daktylischen Rhythmus der antiken Dichtung und der mittelalterlichen lateinischen Sequenzen.[3] — Für Bartsch war die Tatsache wichtig, dass die Lieder 3 und 5 bei verschiedenem Rhythmus dieselbe Strophenform und, abgesehen vom Auftakt, auch dieselbe Silbenzahl haben, also nach derselben Melodie gesungen werden konnten, ferner dass das 1. Lied mit vierfüssigen daktylischen Versen einem provenzalischen Liede mit 10-(11-)silbigen Versen entspricht. Beides, die Gleichheit der Lieder 3 und 5 und die romanisch-deutsche Entsprechung, sind wohl Beweise, dass der romanische Zehnsilbner durch den vierfüssigen Daktylus wiedergegeben wurde; diese Gleichstellung wurde erleichtert durch den hüpfenden Charakter, den die romanischen Verse bei Skandierung nach der Wortbetonung häufig haben, und durch die Annäherung des musikalischen Vortrages an den daktylischen Rhythmus, die man noch jetzt etwa beim Vortrag eines französischen Kabarett-Sängers beobachten kann.[4] Deshalb verwenden die romanisch beeinflussten deutschen Dichter, Veldeke, Hausen, Morungen, alle den Daktylus; deshalb hat Rudolf fünf Gedichte mit daktylischem Charakter und nur eines mit rein jambischem Charakter;

[1] Der daktylische Rhythmus bei den Minnesängern. Halle 1886. S. 78 ff.
[2] a. a. O. S. 95, Anm. 3.
[3] a. a. O. S. 70.
[4] Bartsch, ZfdA 11, 1859, S. 161. — Schweizer MS S. XXI.

Digitized by Google

allerdings finden sich auch daktylische Verse mit Akzenten auf unbetonten Silben, was im Provenzalischen ebenfalls vorkommt.[1] Der romanische Vers hatte sich aus dem lateinischen daktylischen Vierfüssler entwickelt, der sich im Mittelalter fortsetzte; doch können die Minnesänger den daktylischen Rhythmus nicht hier gefunden haben, da sie die lateinische Dichtung nicht kannten; es blieb also für Bartsch nur die Annahme, sie seien durch den rhythmischen Eindruck des provenzalischen Verses dazu geführt worden.[2]

Auf den Ergebnissen von Weissenfels baute dann Wilmanns weiter unter häufiger Berücksichtigung von Fenis.[3] Er suchte das Verhältnis der Silben innerhalb des einzelnen daktylischen Taktes zu bestimmen; er betrachtete den Daktylus als einen Fortschritt in der Nachbildung des romanischen Verses gegenüber dem fünffüssigen Jambus.

Im Gegensatze zu diesen Forschern, den Vertretern der Silbenzählung, verfocht Franz Saran die rhythmisierende Betrachtungsweise.[4] Er fand, Peire Vidals daktylische Kanzone erscheine bei Fenis anapästisch; er bestritt die Nachbildung des Zehnsilbners durch die deutschen Minnesänger, Fenis habe vielleicht gar nicht Folquet nachgebildet, sondern kontaminiert, die Form eines Liedes verändert und den Inhalt aus einem formell abweichenden Liede geschöpft. Saran vermutete im romanischen Zehner einen anapästischen Sechser und einen daktylischen Vierer und hielt Folquets Rhythmen für Sechser, die es auch bei Fenis zu suchen gelte. Er nahm an den drei Strophen des 1. Liedes die rhythmisierende Auflösung vor. Den Daktylus betrachtete er als gar nicht romanisch, sondern als spezifisch deutsche Form, entstanden durch mannigfachere Senkungsbehandlung, besonders durch die aus der alten Technik stammende Verwendung zweisilbiger Senkungen. Später bezeichnete er die Kunst des Minnesängers Fenis als archaisierend, als eine Verbindung neuerer Behandlung lyrischer Formen mit Mitteln der altheimischen Technik; die Annahme deutscher Daktylen verwarf er völlig.[5] Doch wurden Sarans Anschauungen wohl von Anfang an nicht als zuverlässige Ergebnisse betrachtet.

Paul war Bartsch gegenüber der Ansicht, der Rhythmus sei im Romanischen noch nicht daktylisch gewesen, jedenfalls nicht beim musikalischen Vortrage.[6] Die Umbildung des Zehnsilbners zum Daktylus sei erst in Deutschland erfolgt. Der Ausdruck „daktylisch" möge beibehalten werden, „wenn man damit nicht gerade eine wirkliche Identifikation mit den antiken Daktylen aussprechen will".

[1] Bartsch, ZfdA 11, 1859, S. 159.
[2] Schweizer MS S. XXI.
[3] Beiträge zur Geschichte der älteren deutschen Literatur. Heft 4. Bonn 1888. S. 3 ff.
[4] Über Hartmann von Aue. PBB 23, 1898, S. 1 ff., 71.
[5] Handbuch des deutschen Unterrichts an höheren Schulen. III. Band. 3. Teil: Deutsche Verslehre. München 1907. S. 256 ff., 271 ff., 286 ff.
[6] Grundriss der germanischen Philologie. Zweite Aufl., II. Band, 2. Abteilung: Metrik. Strassburg 1905. S. 81 f.

Digitized by Google

Schwerlich aber werde man ins Klare kommen, wie der daktylische Rhythmus in derselben Strophe oder etwa gar in derselben Zeile mit dem gewöhnlichen wechselte. — Jetzt darf allerdings nach der musikgeschichtlichen Untersuchung Johann Baptist Becks für erwiesen gelten, „dass die lyrischen Zehnsilbner im Prinzip dreiteilig rhythmisiert wurden"; die dreiteiligen Modi haben zwei Senkungen zwischen zwei Hebungen; die Notenzeichen ergeben dreiteiligen, daktylischen Rhythmus; die Gliederung solcher Texte in vier dreiteilige, daktylische Takte ist häufiger als die in fünf zweiteilige jambisch-trochäische.[1]

Vogt zeigte, wie die Abhängigkeit des deutschen Zehnsilbners vom romanischen besonders deutlich sichtbar wird durch den genauen inhaltlichen und formalen Anschluss der 1. und namentlich der 2. Strophe des 1. Liedes an ihre Vorlagen.[2] Er bezeichnete die Verse der Lieder 1 und 2 als rhythmisch unfest, da sie bei natürlichem Sprechvortrag teils daktylischen, teils jambischen oder halb daktylisch-halb jambischen Rhythmus haben; der Ausgleich dieser Unebenheiten durch den Gesang entzieht sich unserer Kenntnis. Dieselben metrischen Grundsätze hält Vogt auch für gegeben bei der Betrachtung von Kaiser Heinrichs Lied *Ich grüeze mit gesange die süezen* (MF 5, 16 ff.). — Da die Schreiber der Handschriften den Rhythmus offenbar nicht immer richtig auffassten, entstanden starke Verderbnisse in der Textgestaltung; die unsichere Überlieferung verursachte die Langwierigkeit des Weges in der metrischen Forschung. —

Der provenzalische Vers hat eine stumpfe Zäsur nach der zweiten Hebung, 4. Silbe, manchmal nach der dritten Senkung, 5. Silbe; der zweite Fall, also die klingende oder epische Zäsur, ist bei Rudolf und bei Morungen häufiger. Im 3. Lied allerdings ist nach Pfaffs Auffassung das Verhältnis der klingenden und stumpfen Zäsuren zahlenmässig 15 : 19.[3] Rudolf befolgte den Grundsatz, auf die vierte Silbe einen natürlichen Akzent zu bringen. Meist beobachtete er auch die Regel, die betonte vierte Silbe (stumpf) oder ein ihr folgendes tonloses e (klingend) auf den Schluss eines Sprechtaktes zu legen. Im 4. Liede wird die klingende Zäsur fast überall durchgeführt und dreimal durch Mittelreim hervorgehoben; die stumpfe erscheint nur in einigen Versen. Im Gegensatze zur romanischen Metrik gestattet sich der deutsche Dichter die Freiheit, der regelmässigen Silbenzahl einen Auftakt vorangehen zu lassen.

Gleichklang.

Der Reim ist stumpf oder klingend. Wilmanns zählte 102 stumpfe zweisilbige Reime, darunter 13 zweisilbige auf *-en, -el, -er* usw. mit nichtliquidem Stammauslaut.[4] Bezeichnend für die roma-

[1] Die Melodien der Troubadours. Strassburg 1908. S. 132.
[2] MFV. S. 354 f.
[3] a. a. O. S. 52.
[4] a. a. O. S. 91 ff.

Digitized by Google

nisch beeinflussten Dichter ist die gleichwertige Verwendung des stumpfen und klingenden Versausgangs, wonach der klingende Reim als eine Hebung gilt, während die alte deutsche Verskunst ihn für zwei rechnete. In den ersten drei Liedern Rudolfs kommen mehrfache Ungenauigkeiten vor; es reimen die Mediae miteinander: *stîget*: *belîbet* (MF 80, 5 f.); *klagen*: *geladen* (82, 1. 3); die Tenues: *stat*: *wac*: *mac* (81, 3 f.); Nasalgemination mit Nasalverbindung: *erkennet*, *verbrennet*: *verwendet* (82, 24 Lesart); überschüssiges *h* in der Verbindung *t*: *ht*: *hâte*: *brâhte* (80, 13 f.); *lieht*: *verriet*: *niet*: *geschiet* (82, 20ff.); vokalisch ungenau nur *a*: *â* vor *n*: *wân*: *hân*: *kan* (80, 1 ff.); *kan*: *man*: *hân* (84, 32 ff.) (doch konnte *hân* eben lang und kurz gereimt werden); überschlagendes *n* in *vertrîben*: *lîbe* (80, 21 f.); *krenken*: *gedenke* (81, 30 ff.); dialektische Auswerfung des *h* in *vervât*: *ergât*: *erlât* (81, 12), *vervân*: *wân*: *lân* (81, 19), *geschiet*: *niet*: *verriet*: *lieht* (82, 25); *geschiet* findet sich im Reim auf oberdeutschem Gebiete nur bei Rudolf, bei Boner und im *Lanzelot*, also in der Gegend von Neuenburg bis Thurgau.[1]

Mittelreim kommt vor im 4. Lied und zwar im 1. und 3. Verse jeder Strophe, ferner nach Bartsch im 6. Liede, wo der von jenem angenommene 7-füssige 3. und 6. Vers dadurch geteilt wird. Andere Reimkünste, wie Doppelreim und Kehrreim, finden sich nicht. In der Neubearbeitung von „Minnesangs Frühling" stellte Vogt im 1. Liede die der provenzalischen Vorlage entsprechenden Kornreime her.[2]

Alliteration. Berger machte auf alte volkstümliche Elemente des Versbaus aufmerksam und wollte folgende alliterierende Langzeilen und Halbzeilen nachweisen:[3]

Langzeilen: Mîn vrowe sol lân âne lônes gewin daz ich ir diene MF 80, 17
daz ich mich niht kan mâzen, ich minne si diu mich dâ hazzet sêre MF 81, 8
mües ich si sehen, mîn sorge wære hin MF 82, 8

Halbzeilen: so gedenke ich mir und ist daz mîn gedinge MF 82, 7
daz si mich hiez in deme herzen tragen MF 81, 38
und ouch mit nihte widerkomen kan MF 80, 7
ich wil ouch Minnen mînen kumber klagen MF 82, 2
daz ich ir diene, wan ich mac ez mîden MF 80, 18
diu mich sol machen vrô vrœlîch gemuot MF 83, 2
gewan ich ze Minnen ie guoten wân MF 80, 1
wan ich enweiz wie mir süle gelingen MF 80, 3
und weiz doch wol daz ich sîn niemer lôn gewinne MF 81, 15
und wæne des daz mir vil wol gelinge MF 82, 10

[1] Weissenfels a. a. O. S. 83, Anm. 1.
[2] S. oben S. 49.
[3] a. a. O. S. 474 ff.

Digitized by Google

Die alliterierenden Verbindungen lassen sich allerdings nicht darauf untersuchen, wie weit der Dichter mit ihnen eine Klangwirkung beabsichtigte, wie weit seine Zuhörer eine solche Wirkung empfanden; doch lässt die Reimtechnik Rudolfs darauf schliessen, dem Dichter sei diese Absicht nicht fremd gewesen, obschon er gewiss keine stabreimenden Zeilen bauen wollte. Einiges wird dem Zufall zu verdanken sein, anderes zurückgehen auf Wortverbindungen und Redensarten, noch anderes zur freien Alliteration gehören, die seit Ende des 12. Jahrhunderts sehr zahlreich auftrat und „auch absichtlich teils zur rhythmischen Malerei, teils als blendende Spielerei" verwendet wurde.[1]

Strophe.

Die Lieder 3 und 5 haben 7-zeilige Strophen mit der Reimstellung ababbab; in drei Liedern erscheinen 8-zeilige Strophen mit den Reimverkettungen abbaccac (1), ababcccb (2) und ababbcbc (4), in einem Liede 9-zeilige Strophen mit der Reimfolge abbacddcc (8); schliesslich stimmen fast überein die Lieder 6 und 7, zwei 11-zeilige Strophen mit der Reimstellung abcdabcdeee. Auf 8 Lieder kommen also sieben verschiedene Strophenformen; wenn man die Form der Lieder 3 und 5 wegen der Verschiedenheit des Rhythmus doppelt rechnet, kann man die Zahl der „Töne" derjenigen der Lieder gleichsetzen. Die Fremdartigkeit des Strophenbaus fällt auf. Der romanische Einfluss zeigt sich im umschlingenden Reime des Aufgesangs der Lieder 1 und 8, ferner in der Durchführung der Reime durch alle Teile der Strophe. Nach deutschem Brauche sollten im Abgesange neue Reime auftreten; dieser Regel folgen nur die Strophen von 6, 7 und 8; in 1, 2 und 4 erscheint ein Stollenreim im Abgesange wieder; in den siebenzeiligen Strophen von 3 und 5 herrscht Zweireimigkeit. Ähnlicher Strophenbau findet sich nur bei romanisch beeinflussten deutschen Dichtern wie Veldeke, Hausen und Morungen. In einigen Strophen ist das regelmässige Verhältnis von Stollen und Abgesang gestört, da in der romanischen Dichtung der Grundsatz der Dreiteiligkeit nicht so unbedingte Geltung gewann.[2] — Eine formale Eigentümlichkeit, die Rudolf ebenfalls der provenzalischen Poesie verdankt, ist die Aufnahme eines Ausdrucks aus dem Strophenschluss in den nächsten Strophenanfang:

nu wære mîn reht, möht ich daz ich ez lieze. (MF 81, 5)
Es stêt mir niht sô. ich enmac ez niht lâzen. (MF 81, 6)

---

[1] Ignaz V. Zingerle, Die Alliteration bei mittelhochdeutschen Dichtern. Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Klasse der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften. 47. Band. Wien 1864. S. 173 f.

[2] Karl Bartsch, Der Strophenbau in der deutschen Lyrik. „Germania" 2, 1857, S. 257.

Digitized by Google

ist ez ir leit, doch diene ich ir iemer mêre. (MF 81, 13)
Iemer mêre wil ich ir dienen mit stæte. (MF 81, 14)

es wellent durch daz niht von ir mîne sinne. (MF 81, 21)
Mîne sinne welnt durch daz niht von ir scheiden. (MF 81, 22)

Singer bezeichnet es als wahrscheinlich, dass jede Strophe dieses Liedes mit den beiden letzten Worten der vorhergehenden begann, doch sei eine überzeugende Änderung schwierig; er schlägt zu 81, 6 folgende Lesart vor: *Es lieze mich lîhte, daz ich niht mac lâzen.*[1]

Die Strophenzahlen halten sich in mässigen Grenzen; es gibt 2 Lieder mit 1 Strophe, 1 Lied zu 2 Strophen, 3 Lieder zu 3 Strophen, 1 Lied zu 4 und 1 Lied zu 5 Strophen. Mit der Zunahme des Strophenumfanges mindert sich die Strophenzahl, und Gesänge mit vielen Strophen sind überhaupt nicht zahlreich; die Lieder mit 11-zeiligen Strophen haben nur je 1 Strophe, die mit 9-zeiligen nur 2, bezw. 3 Strophen, und es gibt nur je 1 Lied zu 4, bezw. 5 Strophen. Die längsten Strophen erscheinen in den letzten Stücken. Auch dieser Umstand trägt dazu bei, einen Fortschritt in Rudolfs Verskunst erkennen zu lassen.

XIII. Rudolfs Stellung in der Literaturgeschichte.

Der schweizerische Minnesang bildet einen wichtigen Ausschnitt in der mittelalterlichen deutschen Liebeslyrik. 32 Dichter gehören unserer Heimat an, ungefähr ein Fünftel der mit Namen bekannten Minnesänger. Allerdings entspricht dieses Zahlenverhältnis wohl nicht ganz der Wirklichkeit; es erklärt sich durch den Umstand, dass die umfangreichste Liederhandschrift, der sog. Manessische Kodex, wahrscheinlich in der Schweiz entstand. Die Minnesänger dieses Landes weisen freilich keinen ganz hervorragenden Dichter auf, keinen Bahnbrecher einer neuen Richtung, keinen, der einen Höhepunkt einer Entwicklung darstellt; der grösste Teil gehört zum Durchschnitt; einige aber darf man immerhin zu den besten zählen, und andere eröffnen wertvolle Einblicke in das Wesen und in die Entwicklung der Minnedichtung, da die Gesamtheit einen ununterbrochenen Zeitraum von 150 Jahren einnimmt und alle Stufen und Richtungen des Minnesangs aufweist, leider mit Ausnahme der ältesten Periode, die charakterisiert wird durch die echt volkstümliche, naive, frische, aus der Epik entstandene Liederdichtung der deutschen Donaulande um 1150. Graf Rudolf steht mit seinen Gedichten aus dem Ende des 12. Jahrhunderts als der älteste an der Spitze der Schweizer Minnesänger und vertritt die zweite Stufe dieser Lyrik, für die der Einfluss der romanischen Kunstdichtung bestimmend war; schon der nächstfolgende Schweizer, Ulrich von Singenberg, Truchsess von St. Gallen, gehört zur Schule Walters von

[1] Studien zu den Minnesängern. PBB 44, 1920, S. 436.

Digitized by Google

der Vogelweide. Der formale Charakter jener zweiten Stufe besteht im regelmässigen Wechsel von Hebung und Senkung, in der bessern Qualität der Reime, in der Scheidung des stumpfen und klingenden Reimes, in mannigfaltiger Reimverschlingung, in der dreiteiligen Gliederung der Strophe, in der Mehrstrophigkeit der Lieder, in der Verschiedenartigkeit der Strophenformen; der romanische Einfluss zeigt sich in der Anwendung der Silbenzählung, des daktylischen Rhythmus, der Zweireimigkeit und des Innenreims. Alle diese Merkmale finden sich mehr oder weniger auffällig in der Dichtung Rudolfs; dieser ist mit Veldeke und Hausen ein Hauptvertreter der zweiten Stufe; er bedeutet für die Schweiz, für den Oberrhein dasselbe, was die beiden für den Niederrhein, bezw. den Mittelrhein. Zu Hausen stellt ihn das streng höfische Wesen, die Minne-Orthodoxie, die nicht einmal Äusserungen von Ungeduld gestattet, die psychologische Selbstbeobachtung, der Mangel an heiterer Sicherheit, die Pflege neuer Formen; allerdings findet sich bei Rudolf doch die volkstümliche Winterklage; anderseits fehlen aber biographische Berichte und Andeutungen. Mit den Sangesgenossen Herrn Heinrich von Strättlingen am Thunersee, Herrn Johannes von Ringgenberg am Brienzersee und dem Ritter von Gliers im jurassischen Elsgau gehört Graf Rudolf von Neuenburg zu den westlichsten Vorposten des mittelhochdeutschen Dichtergebietes in der Schweiz. Im Unterschiede zu Deutschland waren hier die tonangebenden Dichter vornehme Dilettanten wie der Graf von Neuenburg, der Graf von Toggenburg und der Truchsess von St. Gallen.[1] Eine Übereinstimmung besteht wohl zwischen Rudolf und dem späteren Kunstgenossen Hadlaub: der Graf war vielleicht ein Stadtbewohner wie der bürgerliche Sänger. Hadlaub lebte in Zürich, der einzigen grösseren Stadt, die einen Minnesänger hervorbrachte, Rudolf wahrscheinlich in dem viel kleineren Neuenburg.

Für die literargeschichtliche Forschung sind die Lieder Rudolfs neben denen Hausens von besonderem Interesse, weil wenigstens bei diesen zwei Dichtern die unmittelbare Einwirkung der Provenzalen sichtbar wird. Wenn der Minnesänger Rudolf jünger war, als gewöhnlich angenommen wird, wäre allerdings die Beeinflussung Hausens ein wichtigeres Zeugnis dafür als die des Grafen von Neuenburg. Bartsch hielt es für möglich, dass Folquet und Hausen Zeitgenossen waren und auf einem Kreuzzuge Bekanntschaft miteinander machten. Dagegen war Franz Pfeiffer der Ansicht, dass nicht nur der Nordfranzose Guiot de Provins, sondern auch provenzalische Dichter um Pfingsten 1184 den glänzenden Reichstag zu Mainz besuchten und dass der benachbarte Hausen dort mit Folquet oder doch mit dessen Liedern bekannt werden konnte.[2] Aber Rudolf wird

[1] Samuel Singer, Literaturgeschichte der deutschen Schweiz im Mittelalter. Bern 1916. S. 22.

[2] Karl Bartsch, Nachahmung provenzalischer Poesie im Deutschen. „Germania" 1, 1856, S. 481 f.

Digitized by Google

im allgemeinen nicht so spät angesetzt, und Bartsch selbst liess später offenbar seine Konjektur stillschweigend fallen; auch wenn diese zuträfe, behielten die Lieder des Schweizer Minnesängers doch ihren besonderen Wert für die Wissenschaft als einziges nachweisbares Beispiel offenkundiger Übertragung, nicht blosser Bearbeitung provenzalischer Dichtungen. Die völkische Mischung auf dem Gebiete der Grafschaft Neuenburg begünstigte die Verschmelzung deutscher und romanischer Art noch mehr als im Friaul, auf welche Landschaft Schönbach besonders hinwies.[1] Am Hofe von Neuenburg, vor den Landesherren und deren Verwandten, vor Rittern und Damen, liessen jedenfalls *joglars* die Lieder der Troubadours erklingen unter Begleitung von Geige, Harfe und Hackbrett und berauschten mit ihrer arabisch beeinflussten, wohl überschwänglich verzierten Musik die Ohren der romanischen und alemannischen Zuhörerschaft. Auch Rudolf von Neuenburg-Nidau stand mit seinen benachbarten Vettern, den ersten Herrschern der welschneuenburgischen Linie, in freundschaftlichem Verkehr; er wirkte als Zeuge mit bei der Ausstellung wichtiger Urkunden; er nahm wahrscheinlich auch teil am dortigen Kunstleben. Auf diese Weise wurde vermutlich der Minnesänger Rudolf zur Nacheiferung angeregt. Ein deutscher Edelmann, an der Spitze eines romanischen Hofes oder mit diesem nahe verbunden, wurde er der Vermittler zwischen zwei Dichtungen.[2]

Urteile.

Am Ausgange des 18. Jahrhunderts fand der Aufklärer Biester noch Vorzüge Rudolfs vor den Provenzalen heraus: das 3. Lied male die verzehrende Glut der Leidenschaft „fast auf Petrarchische Weise"; der Schluss der 1. Strophe erinnerte ihn an Vergils „Trahit sua quemque voluptas". Das Ganze fand er hingegen doch monoton und stellte das zweimalige Vorkommen desselben Verses in den Anfangsstrophen des 1. und 2. Liedes fest: *nu hân ich von ir weder trôst noch gedinge.*[3] Von der Hagen urteilte im allgemeinen von den romanisch beeinflussten mittelhochdeutschen Gedichten, „dass sie die romanischen poetischen Vorbilder nicht sowohl überboten, als von selber weit übertrafen"; er sprach bei der Vergleichung der Gedichte Rudolfs mit den fremden Vorlagen von „ganz verschiedener, sanfter Fassung...", von „einer, wie in der Form, so in der Darstellung und Verarbeitung ganz freien und glücklichen Nachbildung".[4] Ungefähr gleichzeitig fand Wackernagel, dass Rudolf „die Dichter

[1] Die Anfänge des deutschen Minnesanges. Graz 1898. S. 27, 33, 77 f.

[2] [Siegfrid] Pfaff, Jahresbericht des Collegiums in Buchsweiler. Strassburg 1873. S. 5.

[3] Proben alter vaterländischer Dichtkunst. „Berlinische Monatsschrift", 28. Bd., 1796, S. 394, 397 ff.

[4] MSH 1, S. XLII; 4, S. 52. — Minnesänger aus der Zeit der Hohenstaufen... Faksimile der Pariser Handschrift von Bernard Carl Mathieu. Paris 1850. S. 8 f.

Digitized by Google

der ihm benachbarten Provence stärker benützte, als heutzutage billig scheinen möchte".[1] Guillaume rühmte von seinem Landsmann: „il sait donner à sa version une douceur et une forme vraiment allemandes, se tenant également éloigné de tout ce qui pouvait rappeler le sensualisme méridional et le spiritualisme absolu qui avait ses représentants en Allemagne".[2] Der Schweizer Brunner urteilte ebenfalls günstig: Die Originalität fehle auch andern Dichtern jener Zeit, von Plagiat könne man nicht sprechen; geht Rudolf die Produktivität ab, die Kürenberg, Dietmar von Eist, Veldeke und Hausen auszeichnet, „so empfehlen sich seine Lieder durch ihre unbestrittene Naivität". Ihm war der Dichter doppelt bedeutsam als Sprössling eines der erlauchtesten Adelsgeschlechter und als Angehöriger unseres heimatlichen Bodens.[3] — Weitaus die stärksten lobenden Akzente fand S. Pfaff. Er vermisste bei Rudolf die Sprache der Leidenschaft nicht wie Bartsch; er fand in den Gedichten eine schön komponierte Entwicklung eines Stückes Liebesleben: schüchternes Werben, festen Entschluss zur Treue, Hoffnung auf endliche Erhörung, Jubel über die Vortrefflichkeit der Geliebten, dumpfe Verzweiflung, Entsagung, zuletzt wieder freudige Hoffnung im Bewusstsein unerschütterlicher Treue. Allerdings gehören alle Motive des Dichters seiner Zeit an; aber gerade sie herauszufinden, war Rudolfs Verdienst. Der Zögling der Provenzalen zeige in seiner Minnedichtung den Unterschied zwischen romanischem und deutschem Liebeswerben. Freilich war Rudolf „kein Dichter von Profession"; er folgte der ritterlichen Mode, Minnelieder zu verfassen; er ist einförmig, besitzt nicht Leben und Farben der Provenzalen, nicht die Naivität und den Humor des ältern volkstümlichen deutschen Minnesangs, und doch dürfe ihm nicht aller Beruf abgesprochen werden; er zeige Takt in der Auswahl, verwende nichts Sinnliches, nichts Gemeines und mache entschiedene Fortschritte in der Form.[4] — Bartsch gab den provenzalischen Vorbildern unbedingt den Vorzug. Jede Übersetzung und Nachbildung sei schwächer als das Original; durch die allgemeine Umschreibung, den verkürzten oder erweiterten Ausdruck der entlehnten Gedanken entstehe notwendig eine Verallgemeinerung, Abschwächung und Verflachung der ursprünglich scharf geformten Motive. Bartsch vermisste bei Rudolf die wahre eigene Empfindung, den inneren Drang, die Sprache der Leidenschaft, die dichterische Individualität; er sah im Schaffen dieses vornehmen Dichters mehr Verstandesarbeit als Herzenserguss.[5]

---

[1] Die Verdienste der Schweizer um die deutsche Literatur. Akademische Antrittsrede. Basel 1833. S. 13. — Vgl. Altfranzösische Lieder und Leiche. Basel 1846. S. 200.

[2] „Musée neuchâtelois" I, 1864, p. 16.

[3] „Berner Taschenbuch" 22, 1873, S. 187.

[4] Jahresbericht des Collegiums in Buchsweiler. Strassburg 1873. S. 7. — ZfdA 18, 1875, S. 48 f.

[5] ZfdA 11, 1859, S. 155. — Schweizer MS S. XIX.

Digitized by Google

Burdach rückte Rudolf „etwas abseits vom Kreise Hausens", aber desto näher zu der provenzalischen Poesie. „Er stellt nicht reale Verhältnisse in seinen Liedern dar, er sucht vielmehr mit bewusster Absicht, die innerlichen Zustände seines Seelenlebens, die die Minne hervorgerufen hat, aufzudecken. Kühle Reflexion, zergliederndes Grübeln über die eigenen Stimmungen, das ist der Inhalt seiner Lieder." Die Epitheta für Rudolf heissen bei Burdach „manieriert", „verschnörkelt", „schwunglos".[1] — Zwei Jahre nach Bartsch gab Jean Grellet das folgende kurze Urteil über Rudolf ab, das als das jüngste der neuenburgischen Geschichtskenner seine Bedeutung hat: „Composant dans la langue des Minnesänger allemands et dans l'esprit des troubadours provençaux, il est en quelque sorte le trait d'union entre la poésie du Nord et celle du Midi...."[2] — Baechtold bezeichnete den Charakter der Lyrik Rudolfs als durchaus typisch, die Konstruktion einer Liebesgeschichte als „unstatthaft".[3] Schönbach schloss, gestützt auf die Forschungen Bartschs, den Grafen von Neuenburg aus seinen „Beiträgen zur Erklärung altdeutscher Dichterwerke" aus, „weil seine acht Lieder doch nur provenzalische Vorlagen teils bearbeiten, teils übersetzen".[4] — Richard M. Meyer urteilte ähnlich, Rudolf habe „unfrei übersetzt", er sei „metrisch gewandter als stilistisch und durchaus ein Schreibtischdichter"; wegen der inhaltlichen und formellen Nachbildung eines Gedichtes Folquets könne er „der erste eigentliche Übersetzer fremder Lyrik in Deutschland heissen"; seiner Heimat und dichterischen Vermittlertätigkeit nach sei er „der erste jener deutsch-französischen Grenzdichter, deren Reihe in C. F. Meyer gipfelt"; nach der Beeinflussung durch deutsche Vorbilder gehöre er zu den interessanteren, aber weniger zahlreichen Sängern aus Hausens Schule, im Gegensatze zu derjenigen Veldekes.[5] — Scharf ist das Urteil, das S. Singer über Rudolfs Dichtung fällte. „Ob hinter den Liedern dieses vornehmen Herrn irgendwelche eigene Gefühle stehen, mag man billig bezweifeln." Neben der Abhängigkeit von den Provenzalen betonte Singer die Möglichkeit, dass wir für die übrigen Gedichte vielleicht nur zufällig die Vorlagen nicht kennen. Immerhin erkannte auch er die formalen Vorzüge Rudolfs an: „Dennoch sind seine Verse, wenn auch altertümlich und längst nicht so glatt wie die Hartmanns, doch graziös und nett, nur behindert durch den Wunsch, romanische Vers- und Strophenformen möglichst genau nachzuahmen". Singer hob die häufige Ungerechtigkeit gegenüber den mittelalterlichen Lyrikern hervor, da man nur deren Texte, nicht aber die Kompositionen kennt,

---

[1] Reinmar und Walter, S. 40, 62, Anm. 20, 79.

[2] „Musée neuchâtelois" XXV, 1888, p. 85.

[3] Geschichte der deutschen Literatur in der Schweiz. Frauenfeld 1892. S. 148.

[4] Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Klasse der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften. 141. Band. Wien 1899. II. Abhandlung. S. 80.

[5] Die deutsche Literatur bis zum Beginn des neunzehnten Jahrhunderts. Volksausgabe. Berlin 1916. S. 149, 153 f.

Digitized by Google

die vielleicht bisweilen wichtiger waren als die Unterlagen. Als das Charakteristischste der Dichtung Rudolfs bezeichnete er die „Hinneigung zur Kultur des Westens".[1] — Als „spezifisch seeländisch-höfische Lyrik und Sangeskunst", wie Arnold Bähler meinte, darf man sie hingegen nicht auffassen, es sei denn, man verstehe unter dieser Eigenart eben „jene deutsch-französische Grenzdichtung", die aber nicht notwendig im bernischen Seelande lokalisiert sein muss.[2] — Arthur Chuquet beurteilte den Neuenburger in engem Zusammenhange mit Friedrich von Hausen. „Comme lui, le comte de Neuchâtel, Rodolphe de Fenis, prend pour modèles des Provençaux, Folquet et Peire Vidal, et comme lui, il est subtil et froid."[3]

XIV. Forschung und Popularisierung.

Publizistik und Wissenschaft befassen sich mit Rudolfs Dichtung eifriger, als der Wert der Lieder und die andere Gebiete bebauende Tätigkeit der Schule, Presse und übrigen Bildungsveranstaltungen vermuten lässt.

Nach den Minnesängern Reinmar von Brennenberg und Marner scheint allerdings für fast 400 Jahre völliges Schweigen und Vergessenheit um diesen Grafen von Neuenburg entstanden zu sein; es findet sich keine Erwähnung des Dichters im 14., 15. und 16. Jahrhundert. Erst der Polyhistor Melchior Goldast, der die Handschrift C kannte, teilte im 1. Teile seiner „Paraeneticorum veterum" (1604, S. 395) einen Vers des *Rudolphus à Niuwenburg comes* mit. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts veröffentlichte Johann Jakob Bodmer zehn Strophen in den „Proben der alten schwäbischen Poesie" (Zürich 1748) und machte als erster auf die Abhängigkeit Rudolfs von den Provenzalen aufmerksam. Der erste Druck der Lieder findet sich in Bodmers „Minnesängern" (1. Teil, Zürich 1758, S. 8—10). Die zwei provenzalischen Strophen zum 1. Liede stehen in deutscher Übersetzung in Bodmers „Neuen kritischen Briefen" (Zürich 1749, neue Aufl. 1763, 14. Brief, S. 95 ff.). Zwei Landsleute des Grafen von Neuenburg vollführten also die ersten Arbeiten in der Erforschung unseres Dichters, den ersten Hinweis, die Bestimmung des historischen Ortes und den ersten Druck. Der Aufklärer Biester brachte am Ausgange des 18. Jahrhunderts in der „Berlinischen Monatsschrift" (Okt. und Nov. 1796) eine längere Arbeit über die Minnesänger, „Proben alter vaterländischer Dichtkunst", darunter einige Strophen Rudolfs mit Übersetzungen und Erläuterungen. Jakob Grimm steuerte einiges bei über Quellen-

[1] Literaturgeschichte der deutschen Schweiz im Mittelalter. Bern 1916. S. 17f., 22.

[2] Graf Rudolf von Fenis. Ein Minnesänger am Bielersee aus dem XII. Jahrhundert. „Das interessante Blatt". Gratis-Beilage zum Bieler „Express", XVIII. Jahrgang, Nr. 7, 8. April 1916, S. 28.

[3] Littérature allemande. Paris 1909. p. 50.

Digitized by Google

forschung und Technik in seiner Schrift „Über den altdeutschen Meistergesang" (Göttingen 1811. S. 50, 151). Joseph Görres verglich in der Einleitung zu den „Altdeutschen Volks- und Meisterliedern" (Frankfurt a. M. 1817. S. XLI ff., XLV) die Motive und Ausdrücke der Troubadours und der Minnesänger, darunter zwei Verse Folquets und Rudolfs, und legte die nahe Verwandtschaft der beiden Gruppen dar, die noch Friedrich Schlegel geleugnet hatte. Systematischer zeigte dann Diez das Abhängigkeitsverhältnis Rudolfs zu Folquet durch den Beweis der Nachbildung von 5 Strophen („Die Poesie der Troubadours". Zwickau 1826. S. 267 ff.). Auf seinen Ausführungen beruhen diejenigen von der Hagens in den „Minnesingern" (1838) und zwei kurze Erwähnungen durch Wackernagel (1833. 1846). Die „Minnesinger" I brachten den zweiten Druck der Lieder Rudolfs. Von der Hagens Abhandlung von 1850, gelesen in der Berliner Akademie der Wissenschaften, liess in der Frage nach der Person des Dichters schon eine wesentliche Abklärung erkennen. Die ausführlichste zusammenfassende Darstellung vor Bartschs „Schweizer Minnesängern" enthält die Ausgabe des Koblenzers Bernard Carl Mathieu, der vom Manesse-Kodex die ersten zehn Bilder mit faksimilierten Textproben veröffentlichte unter dem Titel „Minnesänger aus der Zeit der Hohenstaufen ... Fac-simile der Pariser Handschrift" (Paris 1850), aber nicht über die erste Lieferung hinauskam. Die Zueignung Mathieus vom 1. Januar 1850 wendet sich an König Friedrich Wilhelm IV. von Preussen, „auf welchen darunter Markgraf Otto mit dem Pfeile, der Herzog von Anhalt und Graf Rudolf von Neuenburg nahe Beziehung haben". Das Werk wurde „huldreich aufgenommen und königlich belohnt".[1] Den literarhistorisch-biographischen Abriss lieferte von der Hagen, der sich hier am ausführlichsten über den Dichter äusserte. Die Ausgabe enthält das Bild Rudolfs, das Faksimile des ganzen Textes, die neuhochdeutsche Übersetzung und zwar nur für diesen Dichter, einen literarhistorisch-biographischen Abriss von $5^1/_2$ Seiten, ebenfalls nur für Rudolf, eine Beschreibung der Bilder und Wappen, die provenzalischen Vorlagen samt Übersetzungen. Der Graf von Neuenburg nimmt also hier eine ganz bevorzugte Stellung ein durch die besonders ausführliche Behandlung durch von der Hagen. Der Abriss ist eine verbesserte Wiederholung der Ausführungen in den „Minnesingern", tritt entschiedener für den richtigen Rudolf ein und entspricht im wesentlichen der oben erwähnten Abhandlung. Die letzte Veröffentlichung von der Hagens über diesen Dichter ist die im „Bildersaal altdeutscher Dichter" (1856), gleichfalls eine Wiedergabe des erwähnten akademischen Vortrags. Bartsch wies Peire Vidal und andere Provenzalen als Vorbilder Rudolfs nach und stellte mit Sieg-

[1] [Friedrich Heinrich] von der Hagen, Handschriftengemälde und andere bildliche Denkmale der deutschen Liederdichter des 12.—14. Jahrhunderts. Abhandlungen der königlichen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Philologische und historische Abhandlungen. Aus dem Jahre 1850. Berlin 1852. S. 138.

Digitized by Google

fried Pfaff den romanischen Einfluss beinahe abschliessend fest; die beiden versuchten mit Hermann Paul die genauere Bestimmung der historischen und genealogischen Verhältnisse. Im Jahre 1857 erschien die erste kritische Bearbeitung der Lieder Rudolfs in „Minnesangs Frühling" von K. Lachmann und M. Haupt. Wilmanns verfaste 1877 einen kurzen Abriss für die „Allgemeine Deutsche Biographie". Sehr eindringend untersuchte Burdach die syntaktischen und stilistischen Eigenheiten (1880). — Mehr gemeinverständlich-wissenschaftlicher Art sind die Beiträge der meisten schweizerischen Autoren. De Mandrot (1864), später auch Alfr. Godet (1894) erforschten die alte Burg zu Fenis. Unter den historischen und genealogischen Arbeiten über die Grafen von Neuenburg im allgemeinen stehen voran diejenigen von Georg von Wyss (1862), von Auguste Quiquerez (1855, 1867, 1871), von Louis Junod (1882, 1884, 1887) und von Jean Grellet (1888, 1893, 1902). Dr. Guillaume brachte den gräflichen Dichter den Nachkommen der neuenburgischen Untertanen näher (1864). Brunner schrieb besonders vom Standpunkte des historisch und literarisch interessierten bernischen Seeländers (1873), ebenfalls Bähler, der nach 43 Jahren Brunners Arbeit wiedergab, im wesentlichen unverändert, mit Miniatur, Faksimiles, Proben, Übertragungen und unbedeutenden persönlichen Zutaten (1916). Den Abschluss dieser heimatkundlichen Arbeiten bildete die kritische Ausgabe der „Schweizer Minnesänger" von Bartsch (1886), die neben derjenigen von „Minnesangs Frühling" für Rudolf das Beste leistete in der Textgestaltung und Verwertung der wissenschaftlichen Forschungen und den Vorrang vor diesem Werke verdiente durch die systematische Darstellung des provenzalischen Einflusses und der metrischen Entwicklung. Unter den neuern geschichtlichen Beiträgen stehen allen andern voran diejenigen Jean Grellets, eines entschiedenen Parteigängers des Grafen Rudolf von Nidau. In den für weitere Kreise bestimmten Sammelwerken von Kürschners „Deutscher Nationalliteratur" und Bartschs „Deutschen Liederdichtern" ist Rudolf ebenfalls vertreten, im ersten mit 7 Strophen (8. Bd., 1. Teil, Abt. 1, S. 36 f.), im zweiten mit dem 7. Liede (4. Aufl., S. 32 f.). Das „Provenzalische Liederbuch", zusammengestellt von Erhard Lommatzsch (Berlin 1917), enthält als Nachbildungen Folquets und Peire Vidals 2 Strophen Rudolfs (S. 353 f., 360). Die wissenschaftliche Tätigkeit wandte sich, gerade von diesem Dichter ausgehend, mit Bartsch, S. Pfaff und H. Paul der Verskunst zu, besonders der Erforschung des deutschen Daktylus, dessen Entstehung Weissenfels (1886), Wilmanns (1888) und Saran (1898) mit verschiedenen Theorien zu erklären suchten, wobei sie auch Rudolfs Verse beständig erneuter Nachprüfung unterzogen. Grosse Bedeutung für die Geschichte des Minnesangs haben die Schrift von Anna Lüderitz über die „Liebestheorie der Provençalen bei den Minnesingern der Stauferzeit" (1904)

Digitized by Google

und das leider noch nicht vollständige Werk Eduard Wechsslers über das „Kulturproblem des Minnesangs" (1909), beide mit zahlreichen Hinweisen auf Rudolfs Lieder. Die neusten Arbeiten sind Fr. Pfaffs Textabdruck der grossen Heidelberger Liederhandschrift (1909), die kritische Ausgabe Folquets durch Stanislaw Stronski (1910) und die Neubearbeitung von „Minnesangs Frühling" durch Vogt (1911, 2. Ausgabe 1914, 3. Ausgabe 1920), die auf den wissenschaftlichen Forschungen von Jahrzehnten beruht und einen möglichst vollkommenen Text nebst einem reichen kritischen Kommentar enthält, endlich der wichtige Beitrag Jellineks „Zu Minnesangs Frühling".[1]

Die Versuche zur Popularisierung der mittelalterlichen Dichter führten dazu, Rudolfs Lieder in neuhochdeutscher und französischer Übersetzung den neuzeitlichen Lesern nahezubringen. Biester war jedenfalls der erste, der einige Strophen übertrug (1796). Diez stellte fremde und einheimische Strophen in neuhochdeutschem Gewande nebeneinander. Die „Minnesänger" Mathieus enthalten eine unfreie, peinlich textgetreue Übersetzung sämtlicher Strophen, höchst wahrscheinlich durch von der Hagen.[2] Louis Junod brachte in seiner „Histoire populaire du pays de Neuchâtel" die 4 Strophen des 2. Liedes in französischer Übersetzung. Dr. Guillaume bot den Lesern des „Musée neuchâtelois" (1864) den vollständigen mittelhochdeutschen Text, dessen französische Übersetzung und die meisten provenzalischen Vorlagen. Brunner übertrug beinahe alles und stellte neben die mittelhochdeutschen Lieder die neuhochdeutsche Wiedergabe in freien Versen ohne Reim. Bartsch brachte die provenzalischen Vorbilder vollzählig und in formgetreuer, aber reimloser Übersetzung in den „Schweizer Minnesängern" (1886). Die neuste Übersetzung ist enthalten in „Minnesang", Freie Nachdichtung von Wilhelm von Scholz, wo Rudolf vertreten ist mit den drei letzten Strophen des 3. Liedes und zwei halben Strophen des 5. Liedes.[3] Es ist begreiflich, dass eine kleine, mehr als 700 Jahre alte Liedersammlung von nicht allseitig bedeutendem Werte kein so allgemeines Interesse findet, dass sich eine vollständige, kunstmässige Übersetzung lohnen würde.

Das Bild der Handschrift B wurde wohl zum ersten Male wiedergegeben im Abdrucke dieser Sammlung, den der Stuttgarter Literarische Verein 1843 veranstaltete, dann im 1. Jahrgange des „Musée neuchâtelois" von 1864, schliesslich im „Berner Taschenbuch" von 1873. — Häufiger beschäftigte man sich mit dem Bilde der Handschrift C. Zwar unter den Zeichnungen Bodmers, die die Züricher Zentralbibliothek aufbewahrt, findet sich das Bild Rudolfs von Neuenburg nicht. Dasselbe ist der Fall mit den Nachbildungen, die von der Hagen seiner Arbeit über die Manesse-Handschrift in den Abhand-

[1] ZfdA 55, 1914, S. 372 ff.
[2] Paris 1850. S. 1 ff.
[3] München 1917. S. 69 ff.

Digitized by Google

lungen der Berliner Akademie von 1842 bis 1853 beigab, 33 Bildern in farblosen Umrissen, die zum grössten Teil im „Bildersaal" (1856) zusammengestellt wurden. Die vollkommenste Wiedergabe zur damaligen Zeit enthielten Mathieus „Minnesänger"; leider erschien nur die erste Lieferung, Kaiser Heinrich im Farbendruck, die folgenden neun Bilder in sauberem schwarzem Steindruck. Es war eine durchaus anerkennenswerte Leistung, aber unvollständig. Das „Musée neuchâtelois" III, 1866, brachte eine schwarze Umrisszeichnung, die Aug. Bachelin in Paris skizziert hatte. Mathieus Leistung wurde überholt durch diejenige von Franz Xaver Kraus, der 1887 die Miniaturen der Handschrift C in Lichtdruck herausgab. Die „Archives héraldiques suisses" 7, 1893, enthalten eine schwarze Wiedergabe des 10. Bildes durch Ferdinand Gull, die dieser nach einer Phototypie des Originals, vielleicht nach Kraus, angefertigt hatte. Ausserdem besitzt das Museum in Neuenburg eine farbige Kopie, ausgeführt durch die Gräfin Dora Zech. Die beste und neuste Vervielfältigung ist das Bild, das Fr. Pfaff seinem Abdrucke des grossen Heidelberger Kodex voranstellte als „wohl das schönste der berühmten Handschrift, was Einheitlichkeit, schöne Zeichnung und Farbenwirkung angeht".[1] Das Wappen findet sich auch in Zangemeisters heraldischem Werk über diese Sammlung (Tafel V). Am eingehendsten handelte vom kunstgeschichtlichen Standpunkt über die grosse Heidelberger Handschrift im allgemeinen und über die Miniatur des Grafen von Neuenburg im besondern Adolf v. Oechelhäuser (1893, 1895), ferner Fritz Traugott Schulz (1899) und Erich Stange (1909). Die meisten und besten heraldischen Arbeiten über die Grafen von Neuenburg lieferten, wie billig, zwei Landeskinder, Maurice Tripet und Jean Grellet.

Sehr zahlreich sind die Abbildungen des Grabmals der Stiftskirche von Neuenburg, so in den neueren Werken über die Landeskunde der Schweiz und des Kantons Neuenburg und in den meisten der nachfolgend bezeichneten Beiträge. Immerhin wird das Kunstwerk nicht ganz nach Verdienst bekanntgemacht und eingeschätzt. Archäologische und kunstgeschichtliche Arbeiten über das Kenotaph verfassten Jonas Barillier (gestorben 1620), ein ungenannter Mitarbeiter am „Almanach historique nommé le messager boiteux de Neuchâtel" (1805), Samuel de Chambrier (1840), Georges-Auguste Matile (1847), Du Bois de Montperreux (1852), Charles Monvert (1893), besonders aber J. Rudolf Rahn (1876) und Jean Grellet (1892, 1917). Auguste Bachelin stellte eine neuenburgische Ikonographie zusammen (1878), die ein Verzeichnis aller Abbildungen des Grabmals und aller bildlichen Darstellungen und Statuen der als Minnesänger in Frage kommenden Grafen enthält.

[1] Deutsche Nationalliteratur... herausgegeben von Joseph Kürschner, 8. Bd. Erster Teil: Der Minnesang des 12. bis 14. Jahrhunderts... Abteilung 1. Stuttgart [1892]. S. 35.

Digitized by Google

XV. Schlusswort.

Die Untersuchung kann leider einige Fragen bezüglich des Minnesängers Rudolf von Neuenburg nicht endgültig entscheiden. Verschiedene Unklarheiten werden wahrscheinlich für alle Zukunft einer völlig zweifelsfreien Erklärung widerstreben. Der gräfliche Dichter gehört auch nicht zu den grossen Sangesgenossen seiner Zeit. Immerhin entbehrt die Beschäftigung mit ihm nicht des Anregenden und Reizvollen. Sie führt uns an den Hof eines mittelalterlichen westschweizerischen Territorialherren in einem beachtenswerten Gebiet unserer Heimat. Sie lehrt uns den ältesten, vornehmsten und eigenartigsten Minnesänger der Schweiz kennen, eigenartig nicht durch besondere persönliche Anlagen, sondern durch die Tätigkeit als Vermittler zwischen zwei Literaturen. Sie findet aber auch ein eigenes Verdienst des Dichters auf dem Gebiete des poetischen Stils und der Verskunst. Dem Andenken des Sängers als eines Formtalents zeigte sich dafür die Mitwirkung der andern Künste gnädig: Die Bilder Rudolfs in den Liederhandschriften gehören zu den schönsten; dasselbe gilt vom Wappen, dem überdies eine ehrenvolle Geschichte beschieden war, und noch in unsern Tagen erhält das edle Grabmal das Andenken des gräflichen Geschlechts.

XVI. Text der Lieder.[1]

80 Gewan ich ze Mínnen ie guoten wân, 1 BC
nu hân ich von ír weder trôst noch gedingen,
wan ich enweíz wie mir süle gelingen,
sît ich si mác weder lâzen noch hân.
mir ist als dém der ûf den boum dâ stîget
und niht hôher mác und dâ mitten belîbet
und ouch mit níhte widerkomen kan
und alsô die zît mit sorgen hin trîbet.

Mir ist alse déme der dâ hât gewant 2 BC
sînen muot an ein spíl und er dâ mite verliuset
unde erz verswért: ze spâte erz doch verkiuset.
alsô hân ích mich ze spâte erkant
der grôzen líste die Minne wider mich hâte.
mit schœnen gebærden si mich ze ir brâhte
und leitet mich áls der bœse geltære dan,
der wol geheízet und geltes nie gedâhte.

[1] MF 80, 1—84, 36 [86, 37—85, 36]. Vgl. Schweizer MS S. 1—9 [S. 9—11]. Für die Erlaubnis zum Abdrucke der Lieder aus „Minnesangs Frühling" sei dem Verlag S. Hirzel in Leipzig auch an dieser Stelle bestens gedankt.

Digitized by Google

Mîn vrowe sol lân âne lônes gewin 3 BC
daz ich ir díene, wan ich mac ez mîden.
iedoch bit ich si daz siz ruoche lîden:
sô wirret mir níht diu nôt die ich lîdende bin.
wil aber sí mich von ir vertrîben,
ir schœner grúoz scheid et mich von ir lîbe.
noch dannoch fürhte ich mêre den ban
daz si mich von ál mînen freuden vertrîbe.

Minne gebíutet mir daz ich singe 4 BC
unde wil níht daz mich iemer verdrieze.
nu hân ich von ír weder trôst noch gedinge,
81 unde daz ích mînes sanges iht genieze.
si wil daz ich íemer dien an solhe stat
dâ noch mîn díenest ie vil kleine wac
und al mîn stæte niht gehelfen mac.
nu wære mîn réht, möht ich, daz ich ez lieze.

Ez stêt mir niht sô. ich enmac ez niht lâzen 5 BC
daz ich daz hérze iemer von ir bekêre.
ez ist ein nôt daz ich mich niht kan mâzen,
ich minne sí diu mich dâ hazzet sêre
und iemer túon, swiez doch drumbe mir ergât.
mîn grôziu stæte mich des niht erlât,
unde ez mich leider kleine vervât.
ist ez ir leit, doch diene ich ir iemer mêre.

Iemer mêre wíl ich ir dienen mit stæte, 6 BC
und weìz doch wól daz ich sîn niemer lôn gewinne.
ez wær an mír ein sin, ob ich dâ bæte
da ich lônes mích versæhe von der Minne.
lônes hân ích noch vil kleinen wân.
ich diene ie dar dá ez mich kleine kan vervân.
nu lieze ich ez gérne, möhte ich ez lân:
ez wellent durch dáz niht von ir mîne sinne.

Mîne sinne wélnt durch daz niht von ir scheiden, 7 BC
swie sie mich bî ir niht wil lân belîben.
sie enkan mír doch daz niemer geleiden,
in diene ir gérne und durch si guoten wîben.
lîd ich dar under nôt, daz ist an mir niht schîn:
diu nôt ist diu meiste wunne mîn.
si sol ir zórn dar umbe lâzen sîn,
wan sin kan mích niemer von ir vertrîben.

Digitized by Google

81 30 Mit sange wânde ich mîne sorge krenken. 8 BC
dar umbe singe ich deich si wolte lân.
so ich ie mêr singe und ir ie baz gedenke,
sô mugens mit sange leider niht zergân:
wan Minne hât mich brâht in solhen wân
35 dem ich sô lîhte niht enmac entwenken,
wan ich im lange her gevolget hân.

Sît daz diu Minne mich wolt alsus êren 9 BC
daz si mich hiez in deme herzen tragen
diu mir wol mac mîn leit ze vröuden kêren,
82 ich wære ein gouch, wolt ich mich der entsagen.
ich wil ouch Minnen mînen kumber klagen,
wan diu mir kunde dez herze alsô versêren,
diu mac mich wol ze vröuden hûs geladen.

5 Mich wundert des wie mich mîn vrowe twinge 10 BC
sô sêre swenne ich verre von ir bin:
so gedenke ich mir und ist daz mîn gedinge,
mües ich si sehen, mîn sorge wære hin.
'so ich bî ir bin', des trœstet sich mîn sin
10 und wæne des daz mir vil wol gelinge:
alrêrste mêret sich mîn ungewin.

So ich bî ir bin, mîn sorge ist deste mêre, 11 BC
als der sich nâhe biutet zuo der gluot:
der brennet sich von rehte harte sêre:
15 ir grôziu güete mir daz selbe tuot.
so ich bî ir bin, daz tœtet mir den muot,
und stirbe ab rehte, swenne ich von ir kêre,
wan mich daz sehen dunket alsô guot.

Ir schœnen lîp hân ich dâ vür erkennet, 12 BC
20 er tuot mir als der fiurstelîn daz lieht;
diu fliuget dran, unz si sich gar verbrennet:
ir grôziu güete mich alsô verriet.
mîn tumbez herze enlie mich alsô niet,
ich habe mich sô verre an si verwennet
25 daz mir ze jungest rehte alsam geschiet.

Ich kiuse an dem walde, sîn loup ist geneiget, 13 BC
daz doch vil schône stuont frœlîchen ê. *Niune* 37 A
nu rîset ez balde: des sint gar gesweiget
die vogel ir sánges: daz machet der snê;
30 der tuot in beíden unsanfte unde wê.
des muoz dur nôt mich verdriezen der zît,
unze ich ersíhe ob der winter zergê,
dâ von diu heíde betwungeniu lît.

Digitized by Google

82 Lîp unde sinne die gap ich für eigen 14 BC
ir ûf genâde: der hât si gewalt.
ist daz diu Minne ir güete wil zeigen,
so ist al mîn kúmber ze vröuden gestalt.
sus mac ich júngen, alsus wird ich alt;
wan daz mir eín mære noch sanfter tuot,
83 daz si zer bésten ist vor ûz gezalt,
diu mich sol máchen vrô vrœlîch gemuot.

Wolte si eine, wie schiere al mîn swære 15 BC
wurde geríngeт, swie wê si mir tuot.
ir lîp ist sô reine daz nieman enwære
an vröuden rîcher noch hôher gemuot.
ist daz diu schœne ir genâde an mir tuot,
so ist mir gelúngen noch baz danne wol.
wan diu vil gúote ist noch bezzer dan guot,
von der mîn hérze niht scheiden ensol.

Ich hân mir sélber gemachet die swære 16 BC
daz ich der gér diu sich mir wil entsagen.
diu mir zerwérbenne vil lîhte wære,
die fliuhe ich, wán si mir niht kan behagen.
ich minne díe diu mirs niht wil vertragen;
mich minnent oúch die mir sint doch bormære:
sus kan ich wól beidiu vliehen und jagen.

Owê daz ích niht erkande die minne 17 BC
ê ich mich hette an si verlân!
sô het ich vón ir gewendet die sinne,
wan ich ir nâch mînem willen niht hân.
sus strebe ich ûf vil tumben wân.
des fürhte ich vil grôze nôt gewinne.
den kumber hân ich mir selber getân.

Daz ich den súmer alsô mæzlîchen klage 18 BC
(walt unde blúomen die sint gar betwungen),
dáz ist dâ vón daz sîn zît
mir noch hér hât gefrúmt harte kleine umb ein wîp.
vil lîhte gefröuwent si die liehten tage,
den dâ vor íst nâch ir willen gelungen.
mac mir der wínter den strît
noch gescheiden hin zír der ie gerte mîn lîp,
so ist daz mîn réht daz ich in iemer êre,
wan mîner swære enwart nie mêre.
owê, wie nu lât mich verderben diu hêre!

Digitized by Google

83 Diu heide nóch der vogel sanc 19 BC
kan ân ir trôst mir niht vröude bringen,
84 diu mir daz hérze und den lîp hât betwungen,
daz ich ir níht vergezzen enmac.
swie vil si gesíngent, mich dunket ze lanc
daz bîten. des záge ich an guoten gedingen.
dâ von muoz ích dur nôt sîn ungesungen
von ir, wan mir níe wîp sô nâhe gelac.
swenne si wíl, sô bin ich leides âne.
mîn lachen stât sô bî sunnen der mâne.
doch was genuoc grôz her mîn vröude von wâne.

Nun ist niht mêre mîn gedinge 20 C
wan daz si ist gewaltic mîn.
bî gwalte sol genâde sîn.
ûf den trôst ich ie noch singe.
genâde diu sol überkomen
grôzen gwalt durch miltekeit:
genâde zimt wol bî rîcheit.
ir tugende sint sô vollekomen
daz dúrch reht mir ir gwalt sol fromen.

Swer sô stæten dienest kunde, 21 C
des ich mich doch trœsten sol,
dem gelunge lîhte wol.
ze jungest er mit überwunde
daz sende leit daz nâhen gât:
daz wirt lachen unde spil;
sîn trûren gât ze freuden vil;
in einer stunt sô wirt es rât
daz man zehn jâr gedienet hât.

Swer sô langez bîten schildet, 22 C
der hât sichs niht wol bedâht.
nâch riwe sô hât ez wunne brâht;
trûren sich mit freuden gildet
deme der wol bîten kan,
daz er mit zühten mac vertragen
sîn leit und nâch genâden klagen:
der wirt vil lîhte ein sælic man.
daz ist der trôst den ich noch hân.

Digitized by Google

84 37 [Ich was ledec vor allen wîben. Walter v. d. V. 187 E, 3 F
alsus wânde ich frô belîben,
85 daz mich keiniu mê betwunge
noch von mînen freuden drunge.
dô wolt ich daz mir gelunge
sô daz ich doch sanfte runge.
5 was daz niht ein tumber muot?
wer gewan ie sanfte guot?

Man sagt mir daz liute sterben, (23) C, Walter 188 E, 39 F
der sî wunder die verderben,
sô si minnen alze sêre.
10 wâfen hiute und immermêre!
wie behalte ich lîp und êre?
ja ist si mir ein teil ze hêre.
sol si denne ein frowe sîn?
jâ si, weiz got, immer mîn.

15 Wer hât ir gesaget mære (24) C, Walter 189 F
daz mir ieman lieber wære?
der müez als unsanfte ringen
als ich tuon mit seneden dingen.
sol mir an ir misselingen,
20 sô müez in mîn sorge twingen.
tôre, kum dîns fluoches abe:
selbe tæte, selbe habe.

Mir gât einez ime herzen: (25) C, Walter 190 E
dâ von lîde ich manegen smerzen:
25 daz ersuochet mir die sinne
beide ûzerhalp und inne.
wê, mir kumet daz von der minne,
daz i's immer denne beginne.
'we'? war umbe spriche ich daz?
30 tuot ez wê, ez tuot ouch baz.

Waz würr ob si mich vernæme, Walter 191 B
daz ir nimmer missezæme?
hete ich doch den schaden eine
den si hât mit mir gemeine,
35 sô klagt ich ir swîgen kleine.
mac si hœren waz ich meîne?
. . . . . .
. . . . . .]

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

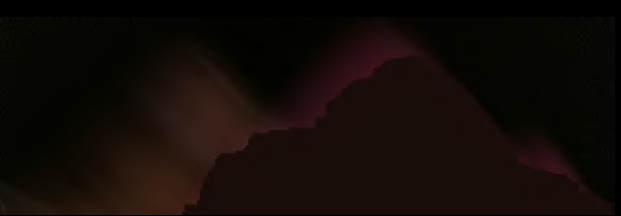
UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 07790 9177

BOUND

FEB 9 1949

UNIV. OF MICH.
LIBRARY

Digitized by Google



Digitized by Google